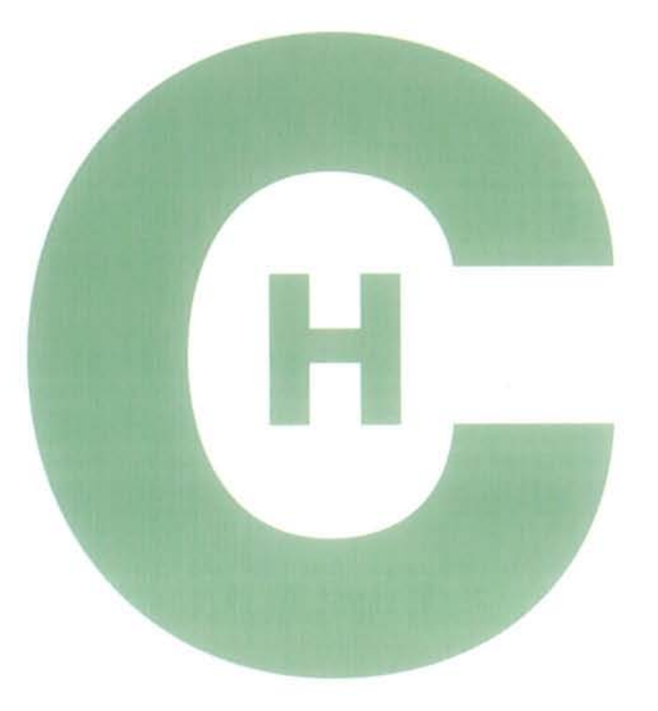


702
diciembre 2008

Cuadernos Hispanoamericanos

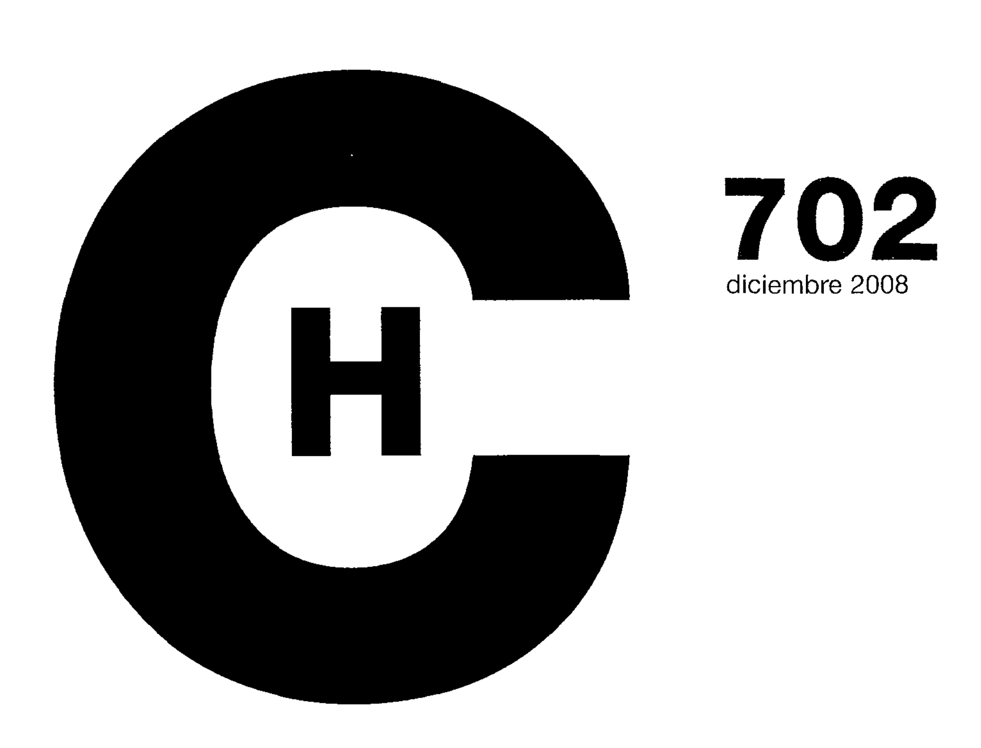
Artículos de
Ignacio Martínez de Pisón
Fernando Cordobés

Dossier:
Derechos humanos: 60 años
Hernando Valencia Villa
Sergio Ramírez
Héctor Abad Faciolince
Alonso Cueto

Creación
Raúl Zurita

Ilustraciones de Lina Vila

Agencia Española de Cooperación Internacional



702
diciembre 2008

Cuadernos Hispanoamericanos

Edita Ministerio de Asuntos Exteriores y de Cooperación
Agencia Española de Cooperación Internacional para el Desarrollo

Ministro de Asuntos Exteriores y de Cooperación
Miguel Ángel Moratinos

Secretaria de Estado para la Cooperación Internacional
Soraya Rodríguez Ramos

Secretario General de la Agencia Española
de Cooperación Internacional
Juan Pablo De Laiglesia

Director de Relaciones Culturales y Científicas
Antonio Nicolau Martí

Jefa del Departamento de Cooperación
y Promoción Cultural Exterior
Mercedes de Castro

Jefe del Servicio Publicaciones de la Agencia
Española de Cooperación Internacional
Antonio Papell

Esta Revista fue fundada en el año 1948 y ha sido dirigida sucesivamente
por Pedro Laín Entralgo, Luis Rosales, José Antonio Maravall,
Félix Grande y Blas Matamoro.

Director: **Benjamín Prado**

Redactor Jefe: **Juan Malpartida**

Cuadernos Hispanoamericanos: Avda. Reyes Católicos, 4. 28040, Madrid.
Tlfno: 91 583 83 99. Fax: 91 583 83 10/ 11/13. Subscripciones: 91 582 79 45
e- mail: Cuadernos.Hispanoamericanos@aecid.es

Secretaria de Redacción: **Mª Antonia Jiménez**
Suscripciones: **María del Carmen Fernández Poyato**
e-mail: mcarmen.fernandez@aecid.es
Imprime: Solana e Hijos, A. G., S.A.
San Alfonso 26, La Fortuna, Leganés
Diseño: **Cristina Vergara**

Depósito Legal: M. 3875/1958 – ISSN: 0011-250 X – NIPO: 502-08-003-8
Catálogo General de Publicaciones Oficiales
http://publicaciones.administracion.es
Los índices de la revista pueden consultarse en el HAPI
(Hispanic American Periodical Index), en la MLA
Bibliography y en el Catálogo de la Biblioteca

702 Índice

Editorial

Benjamín Prado

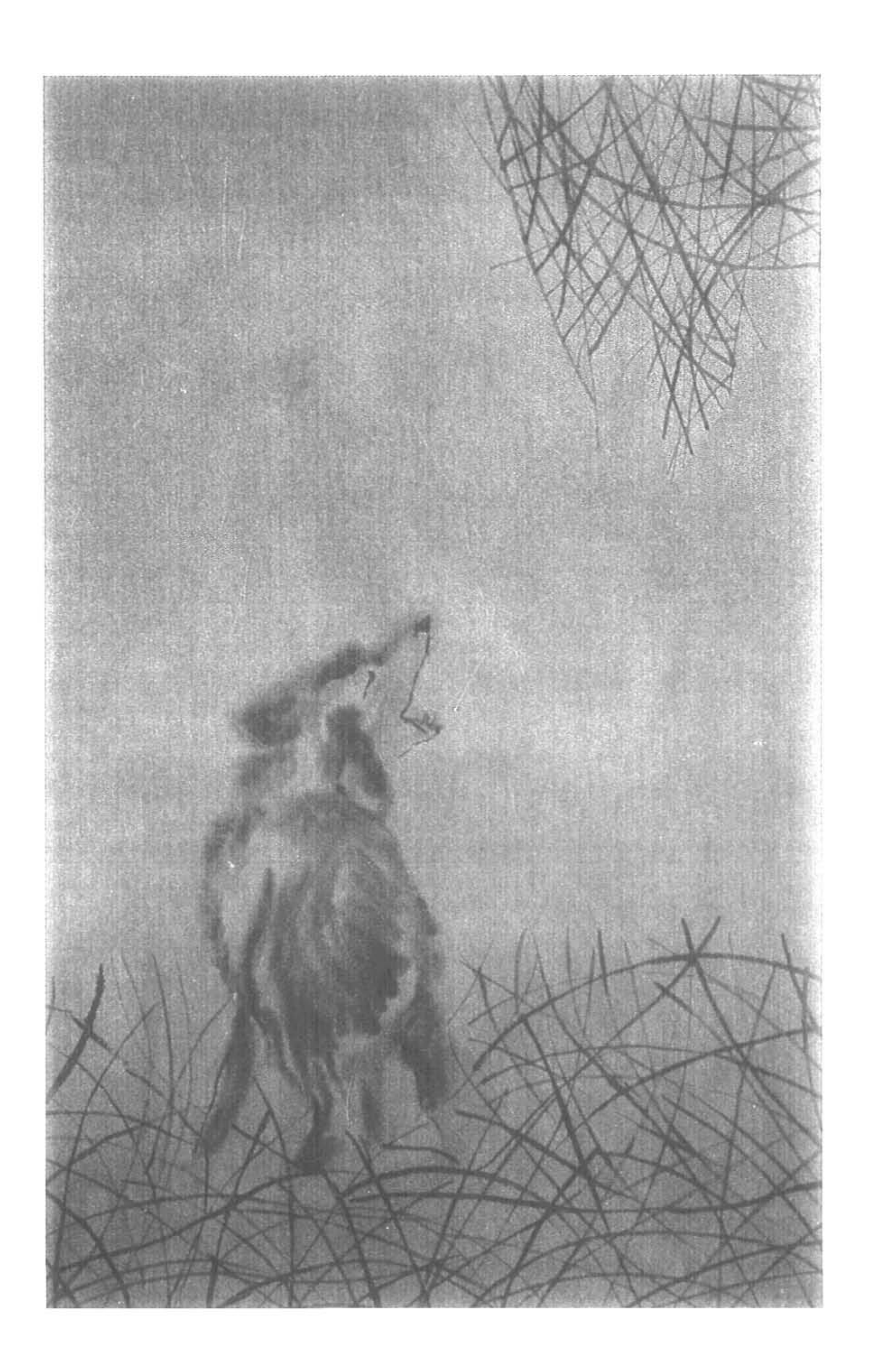
Hay muchas formas de cobardía, entre ellas la que consiste en mirar para otra parte y la que se basa en la imparcialidad, que no es una virtud, como algunos creen, sino sólo una coartada. Buena prueba de todo ello son los sucesos que han ocurrido hace poco en la Universidad de Granada, de la que ha anunciado que piensa marcharse, a fin de curso, el poeta y catedrático de literatura Luis García Montero, tras haber sido condenado, por injurias a otro profesor, a una indemnización de 3000 euros y una multa de 1800. Aparte de la injusticia de la sentencia, que no debe de ser muy acertada cuando ha suscitado las protestas por escrito de más de tres mil intelectuales de España y Latinoamérica, y que vuelve a poner de actualidad la sospecha que muchos ciudadanos de nuestro país tienen acerca de nuestros jueces y nuestros tribunales, cuyas actuaciones a menudo resultan inexplicables, lo que ha ocurrido en Granada deja en evidencia a la propia Universidad, que primero permitió que un profesor dedicara durante años sus clases, según han declarado sus propios alumnos, a decir que Federico García Lorca fue un falangista asesinado por sus propios camaradas, a definir a Francisco Ayala como un aliado del fascismo y a desprestigiar al propio García Montero; y después, cuando llegó la denuncia y el juicio, se amparó en la ecuanimidad para no tomar partido, como si eso, en lugar de ser una indignidad, tuviese algún mérito. Qué extraño, que ni la Universidad en su conjunto ni casi ninguno de sus integrantes tenga nada que decir en un caso de esa naturaleza y de esta gravedad; que ninguno supiese nada de lo que pasaba en el aula de al lado y que, a la hora de la verdad, casi todos hayan optado, al parecer, por no comprometerse. Incluso, desde el rectorado se culpa a los propios alumnos, por no haber denunciado formalmente lo que pasaba, y aunque tal vez haya una parte de razón en ese argumento, parece excesivo desviar toda esa agua negra hacia los estudiantes, con tal de que otros no tengan que mojarse las manos. Lo cierto es que el resultado no adminte lugar a dudas: la Universidad de Granada cerró los ojos y hay que darle un doble pésame, por lo que pierde y por lo que conserva. Y lo que ha perdido es

dido es al más prestigioso de sus catedráticos, un precio muy alto que van a tener que pagar por empeñarse en confundir la neutralidad con la negligencia, como ha dicho a la prensa el escritor Andrés Neuman, que también añadió, con una autoridad avalada por el hecho de haber sido alumno de los dos profesores enemistados y miembro del departamento al que ambos pertenecían, que lo que ha pasado es producto de «la típica cobardía gremial que hay en la institución.»

Una lástima y tal vez una suerte, si pensamos que quizás lo que derrocha nuestra Universidad lo gane nuestra literatura, porque sin duda ahora García Montero va a tener más tiempo para escribir. En cualquier caso, si ya es mala la impresión que deja lo ocurrido en la Universidad de Granada, peor aún son las sospechas que pueden tenerse sobre los resentimientos, celos y deseos de venganza que puede ocultar todo este asunto y que, puestos a pensar mal, nos dejan entrever a muchas personas gobernadas por la envidia, ofendidas por el éxito de Luis García Montero en su profesión y felices por el daño que ha sufrido. Es como si, salvando todas las distancias que hay entre un drama irreparable y un simple contratiempo profesional, los resentidos de hoy fuesen los de siempre, los mismos que, por ejemplo, debieron de odiar a Federico García Lorca por su prestigio y, algunos de ellos, quizás alegrarse de su muerte, sólo que con otros apellidos y disfrazados de otra cosa. ¿Habrá unos cuántos profesores de la Universidad de Granada que, en el fondo, hayan celebrado íntimamente la marcha de García Montero? Es una pregunta inquietante, una duda sobre la que quizá pueda opinar el propio autor de esa bella evocación de la ciudad andaluza que es *El jardín extranjero* en algún próximo número de *Cuadernos Hispanoamericanos*, de la que, como saben nuestros lectores, es un asiduo colaborador. Él, como todos los intelectuales honestos de España e Iberoamérica, tiene llave de esta casa, y aquí siempre es bienvenido




H
El oficio
de escribir



El único surrealista de la ciudad

Ignacio Martínez de Pisón

MARTÍNEZ DE PISÓN QUISO SER SURREALISTA EN LA ADOLESCENCIA, PERO ACABÓ RECONOCIÉNDOSE EN EL REALISMO, NOCIÓN ESTÉTICA EN LA QUE HA DESARROLLADO UNA AMPLIA OBRA NARRATIVA. SU ÚLTIMO LIBRO, *DIENTES DE LECHE*, HA SIDO PUBLICADO POR SEIX-BARRAL.

Yo, a los catorce o quince años, quería ser surrealista. Pintor, cineasta, poeta, lo que fuera, pero surrealista. ¿Por qué? Ni yo mismo lo sabía. Seguramente porque eso de surrealismo sonaba a declaración de guerra contra la realidad, y ya se sabe que los adolescentes (y especialmente los adolescentes de mediados de los años setenta) suelen estar en pie de guerra contra la realidad que les rodea. Por supuesto, yo en aquella época sabía muy poco sobre el surrealismo: sabía lo que me habían contado en las clases de arte del colegio, más algún que otro dato aislado que había espigado en las revistas de cine a las que entonces era tan aficionado. Para mí, ser surrealista equivalía a formar parte de un grupo, de una tribu, de una secta casi secreta. Una secta a la que pertenecían Salvador Dalí, Luis Buñuel y... ¿Y quién más? Yo quería ser surrealista pero no conocía a nadie que lo fuera. ¿Qué tenía que hacer para serlo? ¿Dónde debía inscribirme? El problema era que quería formar parte de un grupo que no existía como tal, y corría el riesgo de convertirme en el único surrealista de mi ciudad.

Ahora sospecho que mis inclinaciones surrealistas tenían mucho que ver con mi ilimitada admiración por el cine de Buñuel.

Admiraba el cine de Buñuel sin haber visto ninguna de sus películas. Lo admiraba sólo por lo que había leído sobre ellas. Admiraba por tanto la idea que yo tenía del cine de Buñuel, y esa idea era tan vaga que se adaptaba con facilidad a lo ilimitado de mi admiración. Como la gente religiosa con respecto a la figura de Dios, me había creado un Buñuel a la medida de mi voluntad y mi fantasía, a la medida de mi fe. Y, como el propio Dios, ese Buñuel era al mismo tiempo próximo y lejano. Lejano porque no había muchas posibilidades de ver sus películas y ninguna de verle a él u oírle hablar. Y cercano porque, al fin y al cabo, era mi paisano: aragonés como yo, Buñuel había vivido en Zaragoza, donde todavía alguna de sus hermanas conservaba el piso familiar, en la calle Isaac Peral esquina con Joaquín Costa, a dos manzanas escasas de mi propia casa. Buñuel, incluso, había estudiado, aunque por poco tiempo, en mi colegio, en el que en algún curso hasta coincidió con mi abuelo materno, y su existencia se me hacía un poco más real cada vez que yo, de vuelta del colegio, pasaba por delante de un portal del Paseo de la Independencia, junto a la heladería Los Italianos y el Heraldo de Aragón, el portal de una casa en la que un primo de Buñuel tenía su consulta de radiología y un letrero proclamaba: «DOCTOR BUÑUEL-RAYOS X». Todas esas señales de su existencia alimentaban mi fe en Buñuel.

Las primeras películas que vi de Buñuel las vi por esa misma época en el programa de UHF *Cineclub*, que presentaba Alfonso Eduardo. No me acuerdo exactamente de los títulos que componían el ciclo. Sí me acuerdo de que había bastantes películas de la etapa mexicana de Buñuel. Películas como *Los olvidados* o *La vida criminal de Archibaldo de la Cruz*, en las que el surrealismo poco menos que brillaba por su ausencia. Aquellas películas tenían un argumento más o menos lineal, se sometían al esquema clásico de planteamiento-nudo-desenlace y, lo que era peor, ¡se entendían! No, no era así como yo había imaginado el cine de Buñuel, un cine alejado de todas las convenciones tradicionales, un cine distinto de todo lo demás... Pero mi devoción era tan intensa que tampoco me importó demasiado. Aquello era sólo la cáscara, el envoltorio que ocultaba los auténticos tesoros del surrealismo buñueliano, y a lo que yo debía prestar atención era a ciertos detalles menores en los que las obsesiones del gran cine-

asta se expresaban con libertad: a los sueños de los personajes, a las escenas en las que aparecían insectos, a las bromas anticlericales.

En mi familia acabaron enterándose de mi admiración por Buñuel. Por entonces yo todavía iba a misa los domingos. Iba con mi madre, mis hermanos y mi tía María Josefa a misa de doce en Santa Catalina, una pequeña iglesia adosada a un convento de monjas cercano a casa. Aunque supongo que a esa misa asistía gente de toda edad y condición, en mi recuerdo la iglesia aparece repleta del mismo tipo de feligreses o, mejor dicho, de feligresas: mujeres más o menos iguales, vestidas siempre de oscuro, oscuras ellas mismas, orondas, silenciosas, que mojaban en agua bendita las yemas de los dedos y luego se la pasaban entre ellas. Un domingo, a la salida de misa, mi tía María Josefa me llevó donde una de esas mujeres, amiga suya, y me la presentó diciendo: «¿No admiras tanto a Luis Buñuel? ¡Pues aquí tienes a su hermana!» Yo enrojecí de vergüenza y saludé a aquella señora, que me trató con afabilidad e hizo algún comentario intrascendente sobre su hermano Luisico. Estaba de lo más confundido. Por un lado, a través de aquella señora me sentía cerca, muy cerca de Buñuel, y eso me llenaba de emoción. Por otro, todo aquello me incomodaba. Me imaginaba a mí mismo en un futuro cercano, cuando no fuera ya un adolescente sino un joven o un adulto y no asistiera ya a misa sino a exposiciones de pintores surrealistas, a recitales de poesía surrealista, a sesiones de cine surrealista en cineclubs surrealistas, e intuía que en todos esos sitios ocultaría aquel encuentro con la hermana de Buñuel. ¿Qué pensaría el propio Buñuel si supiera que mi relación más duradera con él y con el surrealismo consistía en haber asistido durante años a la misma misa dominical que su hermana?

Y un día le vi por la calle. Un día vi al mismísimo Buñuel. Recuerdo perfectamente el sitio: la esquina de Independencia con la plaza de Santa Engracia, muy cerca del portal con el letrero de «DOCTOR BUÑUEL-RAYOS X», muy cerca también de la casa de su familia, en Isaac Peral con Joaquín Costa. Recuerdo asimismo su aspecto: era un hombre menudo, incluso bajo, desde luego más bajo que como yo lo imaginaba, un anciano que caminaba despacio, encorvado, con ese aire ensimismado y ausente

que siempre atribuimos a los sordos. Lo que no recuerdo es la fecha. Por la ropa y el gris de la mañana debía de ser invierno, pero no sabría decir si el invierno del 77, el 78, tal vez el 79... Con absoluta certeza, no fue antes del 77 porque, cuando le vi, yo no iba ya al colegio sino a la universidad. Y en la universidad había conocido gente más culta que yo, compañeros aficionados a la pintura, a la poesía, al cine, y ninguno de ellos era surrealista. El día en que me encontré a Buñuel en la esquina de Independencia con Santa Engracia, yo, por la influencia de mis nuevos amigos, había renunciado ya a ser surrealista, y sin embargo mi veneración por el cineasta aragonés no había decaído. Por supuesto, fui incapaz de decirle nada. Me limité a detenerme y a verle pasar. Cuando al cabo de unos instantes lo perdí de vista entre la gente, fui consciente de que el recuerdo de ese encuentro breve y fortuito me duraría toda la vida.

Pasaron bastantes años antes de que en mi camino (o, mejor dicho, en el camino de mi curiosidad) se cruzaran la vida y la obra de Eugenio Granell, alguien que, como yo a los catorce o quince años, parecía haber tomado la decisión de hacerse surrealista. En su caso, pintor surrealista.

Para llegar al momento en que Granell empezó de verdad a interesarme tengo que aclarar primero que, durante mi etapa universitaria, no fueron sólo mis nuevos amigos sino también mi mentalidad cartesiana y mi carácter reposado los que me alejaron irremediablemente del surrealismo y, en general, de todo tipo de vanguardias. Juro que lo intenté. Juro que me esforcé por escribir poemas en los que el sentido importara menos que la brillantez de las azarosas combinaciones de palabras e imágenes. Pero aquello no era lo mío. Leía mis poemas más o menos vanguardistas y me sentía como quien, debido a una tormenta inesperada, se ve obligado a ponerse una camisa y un pantalón que no son suyos. Aquella experiencia me sirvió al menos para descubrir lo importante que son la propia camisa y el propio pantalón, y fue entonces cuando empecé a escribir historias. En aquella época, comienzos de los años ochenta, el realismo gozaba de muy poco prestigio entre los jóvenes novelistas. Yo quería ser novelista, pero por nada del mundo quería ser un novelista realista. Mis primeros libros son precisamente libros de un escritor realista que se niega

a reconocerse a sí mismo que es un escritor realista: ocultaba los nombres de las ciudades y las calles, recargaba las atmósferas hasta deformarlas, prestaba mucha atención a los personajes para que el lector no reparara en lo que había alrededor de ellos... Y, desde luego, nunca mencionaba ningún acontecimiento notable de la historia colectiva, como si mis personajes vivieran en un mundo virtual en el que no hubiera habido ni franquismo ni transición ni golpe de estado del 23-F... Sólo a partir de los años noventa empecé a incorporar a mis relatos y novelas elementos de la realidad histórica, y ésta fue rápidamente cobrando importancia hasta el punto de que llegó un momento en que ya no pude negármelo a mí mismo. Sí, lo sentía mucho, pero con gran dolor de mi corazón tenía que reconocer que me había acabado convirtiendo justo en eso que jamás había querido ser: un escritor realista. Con el tiempo, mi evolución como escritor realista me llevó a escribir un libro en el que sólo se cuentan hechos que realmente ocurrieron. Ese libro se titula *Enterrar a los muertos*, y en él se trata, aunque sea tangencialmente, el asunto de la represión estalinista en el bando republicano, algo que Eugenio Granell, miembro del POUM de Andreu Nin, nunca se cansó de denunciar. Fue, pues, mi libro más enraizado en la realidad histórica el que me llevó a seguir la pista del surrealista Eugenio Granell. El chico que quería ser surrealista tuvo que esperar a convertirse en escritor realista para seguir las huellas de un surrealista.

Del gallego Eugenio Fernández Granell hay que decir que, si se hizo surrealista, fue debido a un encuentro similar al mío con Buñuel, aunque bastante más intenso y fecundo. Ocurrió en 1941 en la República Dominicana, país en el que Granell se había refugiado al término de la Guerra Civil. El gran pontífice del surrealismo, André Breton, llegó a la isla huyendo de la contienda europea, y Granell, tras entrevistarle para el periódico *La Nación*, se sumó con entusiasmo a su movimiento. Siete años después, su participación en la exposición *Le Surréalisme* en la galería Maeght de París organizada por André Breton y Marcel Duchamp significó su consagración definitiva dentro del surrealismo.

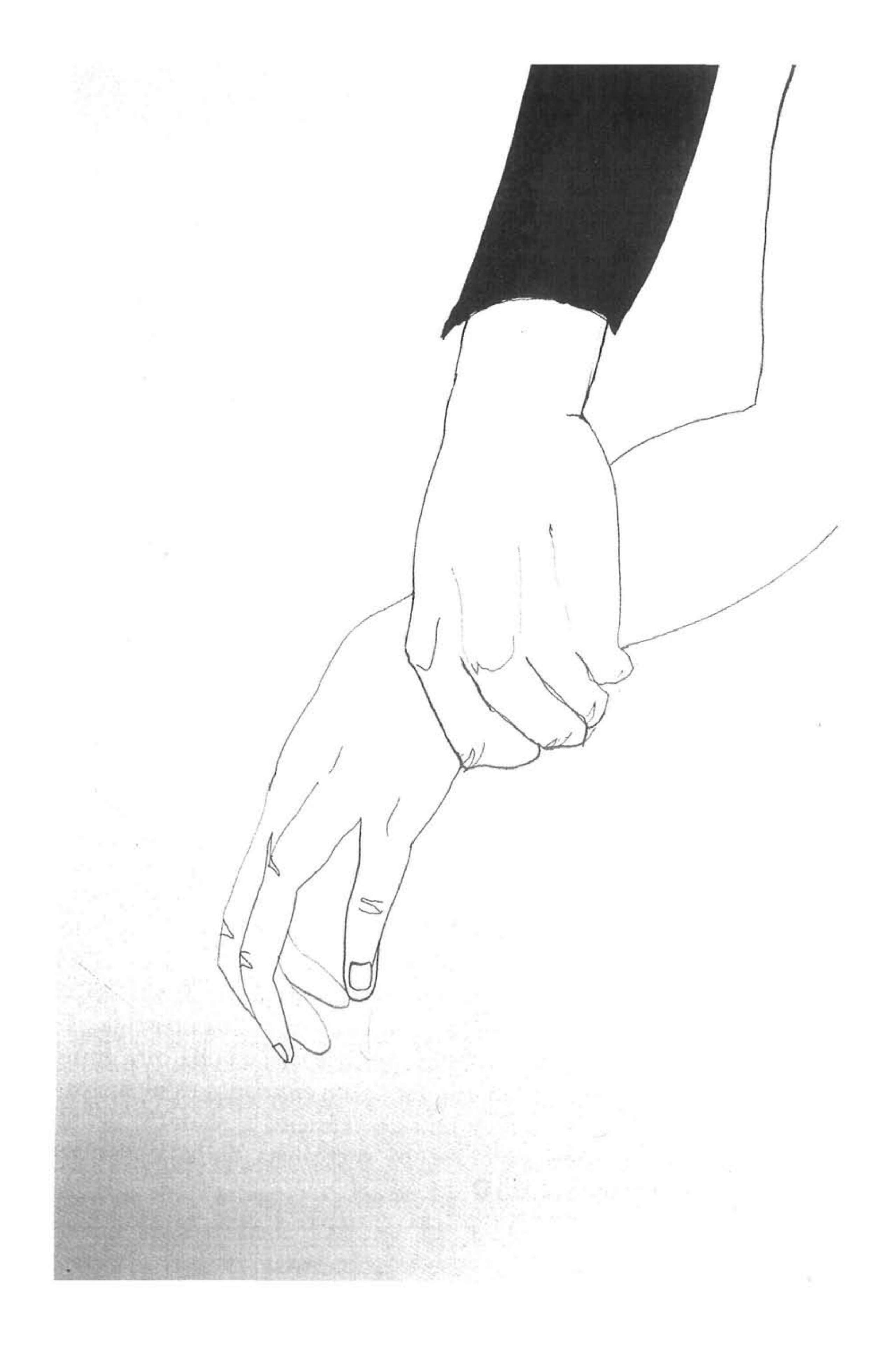
Hace poco estuve en Vitoria, en Artium, y me detuve a observar su cuadro *La jaune gitane*. Fue pintado en 1957 cuando Granell acababa de instalarse en Nueva York. Atrás quedaban diecio-

cho años de vagabundeo por distintos países centroamericanos. Quien eche un vistazo a su obra anterior a esa fecha observará hasta qué punto su larga estancia en la República Dominicana, Guatemala y Puerto Rico influyó en el Granell pintor y escultor. Algunos han hablado de primitivismo y de indigenismo, tal vez para facilitar su alineamiento al lado del chileno Roberto Matta y sobre todo del cubano Wifredo Lam, representantes como él de lo que se dio en llamar segundo surrealismo. Yo más bien veo al Granell de la etapa centroamericana como a un antiguo viajero de Indias que descubre por primera vez especies vegetales y animales desconocidas en su lugar de origen y que no puede sino proclamar la fascinación que sobre él ejerce ese nuevo mundo. Eugenio Granell cayó rendido ante los vistosos colores del plumaje y el pico de los tucanes, ante la natural exuberancia de las flores exóticas, ante la riqueza cromática y visual de las figuras, los atuendos, las máscaras ceremoniales precolombinas: toda una imaginería selvática y mitológica en la que la fantasía se adentraba para deformar o transformar esas criaturas. Sus cuadros de esa época componen sin pretenderlo una suerte de bestiario fantástico a la manera de Borges, y ese mundo tiene algo de selva soñada por el niño gallego que Granell había sido.

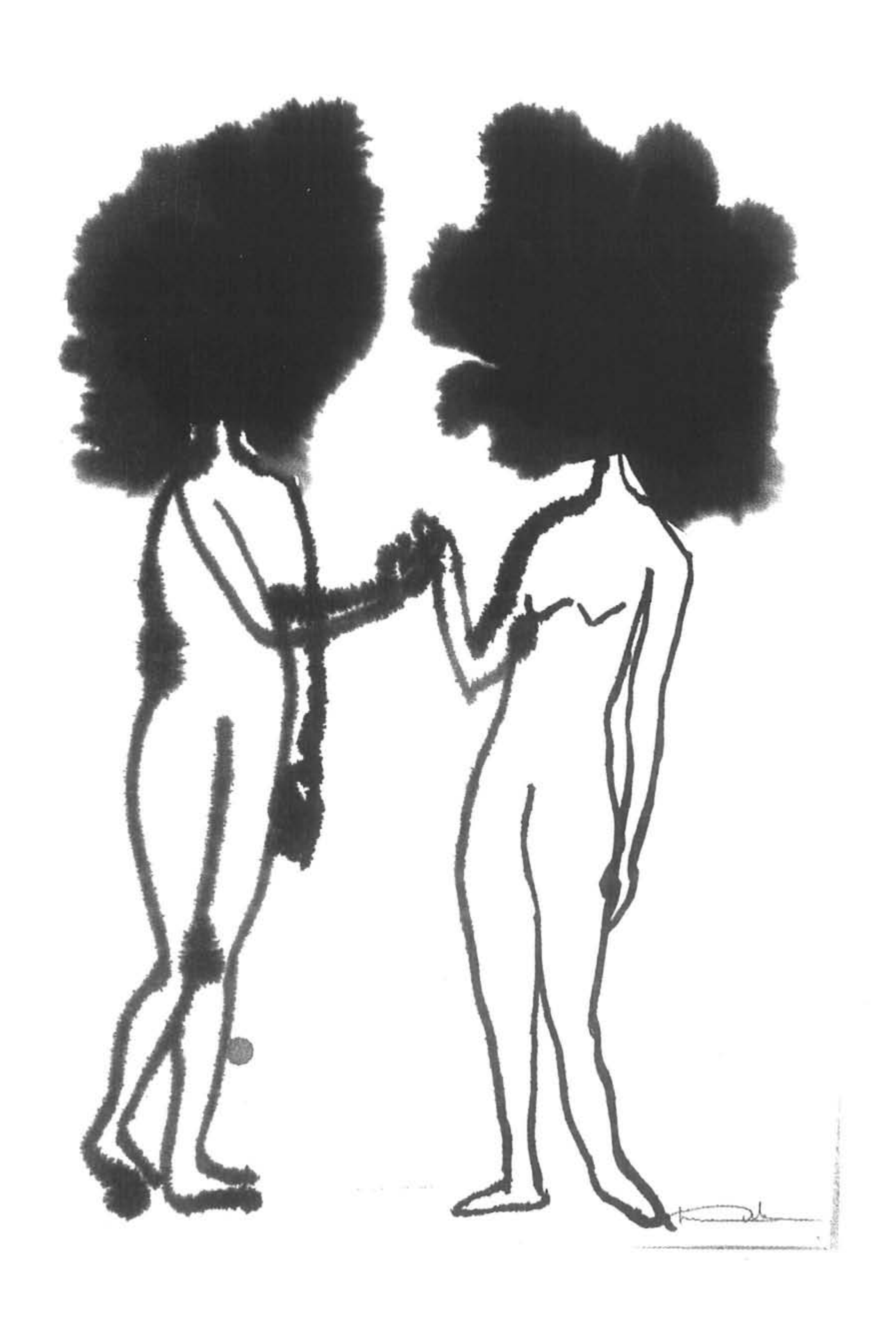
Pero ya digo que eso era antes de que Granell se mudara de Centroamérica a Nueva York, donde al poco de llegar pintó *La jaune gitane*. Frente a la exuberancia de formas y colores de su obra anterior, sorprende la sequedad del trazo, la sobriedad de la tinta china y de ese rojo y ese azul que sólo aspiran a matizar el abrumador dominio del blanco y el negro. Sorprende también la elección del tema. Se han acabado las fantásticas combinaciones de inspiración tropical, y el artista parece remontarse a un pasado lejano en el que todavía no había vivido los viajes y las experiencias que habían hecho de él el pintor que era. ¿Qué modelo buscó Granell para este cuadro? ¿Dónde está su origen último? ¿Tal vez en algún recuerdo anterior a su salida de España, incluso anterior a su traslado a Madrid en 1928? ¿Acaso algún recuerdo de infancia, una gitanilla que acampara con los suyos en las afueras de Santiago de Compostela? Se ha dicho que el cuadro expresa cierta nostalgia del exiliado hacia su tierra. Parece razonable. Después de tantos años de viajar de aquí para allá, y por mucho que estu-

viera siempre deseoso de celebrar la cultura de la tierra de acogida, en algún momento tenía que abrirse algún resquicio para la nostalgia de esa vida suya anterior, la vida en España, y podría ser que esa nostalgia se manifestara precisamente con motivo de su viaje a Nueva York. El nuevo viaje habla, aunque sea por omisión, del único viaje que todavía no le estaba permitido: el regreso a su país, a su casa. Sí, seguramente pintar *La jaune gitane* fue para Granell como volver por un momento a su propia casa, a esa casa a la que por culpa del franquismo no podía retornar.

Importa recordar que la vida es un conjunto de azares, y que el artista es el producto natural de esos azares. ¿Qué habría pintado Granell si André Breton no hubiera pasado por un país tan remoto como la República Dominicana justo cuando él vivía allí como refugiado político? ¿Habría acabado Granell siendo un pintor y escultor surrealista si no se hubiera producido ese encuentro? Los grandes artistas, aunque no se lo propongan, aciertan a trasladar su mundo y su biografía a cada una de sus obras, incluidas las menos espectaculares, las menos ostentosas. Puede que no todo el mundo ni toda la biografía de Granell resulten visibles en *La jaune gitane*, pero seguro que están ahí, esperando la mirada atenta que consiga intuirlos. Y ni siquiera hace falta que el cuadro abrume con una presencia refulgente, poderosa. En ese sentido, *La jaune gitane* es una obra orgullosa de su propia sobriedad, de su propia modestia, casi un alegato contra la pintura decorativa, poco más que un esbozo repleto de signos e indicaciones, tal vez la idea de un cuadro que nunca llegará a pintarse. Pero ¿para qué tomarse la molestia de desarrollar esa obra o elaborar ese cuadro, si a veces cuenta más la idea que su realización? ¿Y para qué exhibir en este cuadro un virtuosismo o una destreza técnica que en 1957 Granell había acreditado sobradamente y que tal vez no se avinieran muy bien con la habitual indolencia de los nostálgicos? El cuadro, en fin, parece pintado con más melancolía que entusiasmo y, por no ser, se diría que *La jaune gitane* no es ni surrealista, o al menos no lo es de un modo explícito y reconocible. Sí, esa joven gitana acaso sea la menos surrealista de las obras del surrealista Eugenio Granell ©




H
Derechos
Humanos:
60 años



Abc de la declaración universal de los derechos humanos

Hernando Valencia Villa

CON MOTIVO DEL SESENTA ANIVERSARIO, EN ESTE MES DE DICIEMBRE, DE LA DECLARACIÓN UNIVERSAL DE LOS DERECHOS HUMANOS, PROCLAMADA POR LAS NACIONES UNIDAS EN 1948, RECOGEMOS DIVERSAS APROXIMACIONES A SU IMPORTANTE E INSOSLAYABLE SIGNIFICADO.

La Declaración Universal de los Derechos Humanos, adoptada por la Asamblea General de las Naciones Unidas el 10 de diciembre de 1948, hace ya sesenta años, constituye uno de los textos normativos más importantes en la historia de la humanidad, junto a la Carta Magna inglesa de 1215, la Declaración de Independencia de los Estados Unidos de América de 1776, y la Declaración Universal de los Derechos del Hombre y del Ciudadano de la revolución francesa de 1789. Se trata del instrumento constitucional del sistema mundial de protección de los derechos humanos y del régimen internacional de defensa de la dignidad humana en su conjunto. Es al mismo tiempo la culminación del proceso de formación y el punto de partida del proceso de codificación del moderno derecho internacional de los derechos humanos. Ello significa que recoge la tradición de las declaraciones revolucionarias del siglo XVIII y las cartas constitucionales del siglo XIX y de la primera mitad del siglo XX, y sirve de fundamento a los convenios, pactos y protocolos de la segunda mitad del siglo XX. En su momento, fue aprobada por 48 de los 58 Estados miembros de la ONU, con ocho abstenciones y ningún voto en contra. Por su jerarquía y por su contenido, se la considera una norma de derecho internacional general de carácter obligatorio, que no requiere ratificación ni incorporación a la

legislación nacional, lo que resulta tanto más notable cuanto que formalmente es una resolución de la Asamblea General, la cual no debería ser vinculante para los Estados pero en este caso hay consenso en que lo es pues constituye la interpretación auténtica de la Carta de las Naciones Unidas en materia de derechos humanos.

Los antecedentes inmediatos de la Declaración hay que buscarlos en el clima de crisis política y moral que trajo consigo el estallido de la segunda guerra mundial y que culminó en ese delirio lógico de la barbarie que fue el genocidio de los judíos y gitanos europeos por la dictadura hitleriana. Entre ellos, ocupa lugar preeminente el proyecto que publicara el novelista inglés H. G. Wells el 23 de diciembre de 1939 en el *Times* de Londres. El autor de *La guerra de los mundos* y *La máquina del tiempo* se refería a «la extendida aspiración por una declaración sobre los fines de la guerra por parte de los jóvenes y los viejos, que quieren saber de manera más exacta por qué estamos luchando». Y añadía: «En varias crisis a lo largo de la historia de nuestras sociedades, de la Carta Magna a las cartas y declaraciones de derechos, ha sido costumbre producir una declaración específica de los principios fundamentales sobre los cuales está basada nuestra vida pública»[1]. El articulado de Wells incluía las libertades clásicas del liberalismo occidental, más algunas garantías nuevas de raigambre socialista, y al parecer influyó de modo decisivo en la alocución del presidente estadounidense Franklin Delano Roosevelt con motivo de su informe anual sobre el estado de la Unión, el 20 de enero de 1941. Conocido como el «discurso de las cuatro libertades», el mensaje proponía construir un amplio consenso internacional en torno a cuatro derechos básicos de todos los seres humanos: libertad de expresión, libertad de cultos, libertad frente a la necesidad y libertad frente al miedo. Tres meses después, en una carta al papa Pío XII, Roosevelt agregaba que «la época está llena de dolor y de peligro. Pero de todas partes del mundo me llegan mensajes que justifican la elevada esperanza de que la luz del mundo se reavive. Estos mensajes ponen de manifiesto que las almas valientes

---

[1] Clinton Timothy Curle: *Humanité: John Humphrey's alternative account of human rights*, University of Toronto Press, Toronto, 2008, pp. 15-16.

se levantan por doquier contra el temor y que un número creciente de ellas se niegan a separarse de su padre en el cielo o de sus hermanos en la tierra como resultado de la fuerza, el engaño o el miedo. Mientras el espíritu humano permanezca invicto, las grandes libertades humanas fundamentales triunfarán»[2].

El primer órgano especializado de las Naciones Unidas, tras la creación misma de la nueva organización mundial en 1945, fue la antigua Comisión de Derechos Humanos con sede en Ginebra, que funcionó entre 1946 y 2006, cuando fue sustituida por el actual Consejo de Derechos Humanos. Al lado de la Comisión había en la Secretaría General de la ONU, en Nueva York, una División de Derechos Humanos que tuvo como primer director a John Humphrey (1905-1994), un jurista canadiense egresado de la Universidad de McGill en Montreal, que se convertiría en el principal redactor de la Declaración Universal de Derechos Humanos. Por iniciativa de la primera dama norteamericana Eleanor Roosevelt, la Comisión estableció en su primera reunión, celebrada el 27 de enero de 1947, un comité de redacción del proyecto de Declaración, que estaba compuesto por cinco personas: la señora Roosevelt, que actuaba como presidenta; John Humphrey, que cumplía las funciones de secretario; el jurista francés René Cassin; el diplomático libanés Charles Malik, y el diplomático chino Pen Chun Chang. Tanto Malik como Chang tenían formación filosófica, el uno en la tradición cristiana neotomista y el otro en la tradición budista y confuciana, mientras que Cassin era el típico liberal europeo de la época. Por su destacado papel en la presentación del texto definitivo, a Cassin se ha atribuido erróneamente la autoría de la Declaración. Pero el verdadero autor fue Humphrey, como vino a descubrirse con el hallazgo de los manuscritos del borrador original de la Declaración y de la exposición de motivos de más de cuatrocientas páginas que la acompañaba, años después de su muerte, entre sus papeles privados depositados en la biblioteca de la Facultad de Derecho de la Universidad de McGill.

Humphrey, quien fue un distinguido profesor de derecho internacional y que podría definirse como socialdemócrata «berg-

---

[2] C. T. Curle, *op. cit.*, p. 16.

soniano» por la influencia que confesaba haber recibido del filósofo francés Henri Bergson, revisó muchas constituciones y declaraciones de derechos para la preparación del proyecto. Así lo evocó poco después en una conferencia pronunciada en la Universidad de Michigan: «El borrador de la Secretaría era una síntesis de las disposiciones sobre derechos humanos en varias constituciones nacionales y en varios proyectos de carta internacional de derechos que habían sido presentados a las Naciones Unidas por varios gobiernos, organizaciones e individuos. Incluía una enunciación no sólo de todas las libertades tradicionales, como libertad de expresión y derecho de reunión, sino también de los nuevos derechos sociales y económicos, como el derecho al trabajo, a la vivienda adecuada, a la seguridad social, y otros. Ni que decir tiene que fue redactado con un espíritu completamente internacional e intentaba ofrecer una base honesta y objetiva para las discusiones del Comité de Redacción»[3].

El borrador original constaba de un preámbulo con una referencia expresa a las cuatro libertades del presidente Roosevelt y de cuarenta y ocho artículos divididos en tres grupos: los primeros dos artículos aludían a los deberes con la sociedad y a las limitaciones de los derechos; los artículos 3 a 34 consagraban los derechos civiles y políticos; y los restantes catorce artículos recogían lo que Humphrey llamaba «derechos sociales». Este texto fue adoptado por un nuevo comité de redacción de ocho miembros, que sesionó durante el mes de junio de 1947 y en el cual las figuras dominantes fueron René Cassin y Emile Giraud, asistente de Humphrey. En este momento del proceso, el jurista canadiense presentó su extensa y erudita exposición de motivos, que citaba cincuenta y cinco constituciones nacionales, y proyectos de autores como H. G. Wells y Hersch Lauterpacht, y de organizaciones como la Asociación Americana de Abogados y el Instituto de Derecho Internacional.

El proyecto pasó entonces a la Comisión de Derechos Humanos, que lo redujo a treinta artículos y lo adoptó como borrador oficial el 18 de junio de 1948 tras 187 sesiones de trabajo. De acuerdo con la estructura jerárquica de la ONU, el documento

---

[3] C. T. Curle, *op. cit.*, p. 37.

fue enviado al órgano de supersivisión de la Comisión, el Consejo Económico y Social, que no le introdujo modificación alguna y lo trasladó a la Asamblea General, la cual a su vez lo puso a consideración de un nuevo grupo de trabajo denominado Tercer Comité. En esta última instancia, la futura Declaración fue objeto de 81 sesiones y 168 resoluciones. El 6 de diciembre de 1948 volvió a la Asamblea General y cuatro días más tarde fue aprobado mediante Resolución 217 A (III) como Declaración Universal de los Derechos Humanos.

Según la conocida división metodológica de René Cassin, los derechos consagrados en los treinta artículos de la Declaración son de cuatro clases: personales (dignidad, vida, libertad, igualdad, seguridad, prohibición de la esclavitud y de la tortura); civiles (intimidad, honor, circulación, asilo, nacionalidad, matrimonio y familia, y propiedad); políticos (conciencia, cultos, expresión, reunión, asociación, sufragio y función pública); y socio-económicos (trabajo, seguridad social, asociación sindical, educación, descanso, cultura y creación artística)[4]. De aquí provienen los otros instrumentos internacionales y regionales de derechos humanos, que protegen hoy nuestra dignidad común y las libertades fundamentales que derivan de ella, y que pueden agruparse en dos grandes conjuntos: el sistema mundial o de las Naciones Unidas y los sistemas continentales o regionales o del Consejo de Europa, de la Organización de los Estados Americanos y de la Unión Africana. En el primer grupo, pueden señalarse el Pacto Internacional de Derechos Civiles y Políticos, y el Pacto Internacional de Derechos Económicos. Sociales y Culturales, ambos de 1966, y las convenciones contra la Tortura de 1984, de los Derechos de los Niños de 1989 y contra la Desaparición Forzada de 2006, sin olvidar, en una categoría aparte, el Estatuto de la Corte Penal Internacional de 1998. Y en el segundo grupo, cabe incluir la Convención Europea de Derechos Humanos de 1950, la Convención Americana de Derechos Humanos de 1969 y la Carta Africana de Derechos Humanos y de los Pueblos de 1981.

---

[4] Juan Antonio Carrillo Salcedo: *Dignidad frente a barbarie: La Declaración Universal de Derechos Humanos, cincuenta años después*, Editorial Trotta, Madrid, 1999, pp. 54-56.

La Declaración Universal se abre con la fórmula paradigmática de su artículo primero: «Todos los seres humanos nacen libres e iguales en dignidad y derechos». Según este ideal normativo, sin duda el más noble que nos hemos propuesto, la libertad y la igualdad son las señas de identidad moral de cada ser humano y de todos los seres humanos, y al mismo tiempo las fuentes de la dignidad que nos hace personas y no cosas, y de los derechos que nos permiten vivir y convivir con justicia y en paz. Este horizonte valorativo de libertad e igualdad en dignidad y derechos resulta ser la sola utopía digna de adhesión y sacrificio porque es la única por la cual no se puede matar, desaparecer, torturar, violar, esclavizar o humillar a nadie. Más allá de las apariencias físicas, las circunstancias socioeconómicas o las opciones culturales, hay una calidad de lo humano que es aspiración a lo mejor y a lo duradero en medio de lo peor y de lo contingente. Dicha calidad humana se llama dignidad y entraña la defensa de la igualdad en el corazón de la diversidad, la reivindicación de la libertad frente a la muerte y la búsqueda de la justicia a pesar del mal. Pero a diferencia de las religiones y las filosofías, la modesta utopía de los derechos humanos se ocupa del aquí y del ahora, de cada individuo y de cada derecho como si fueran únicos, sin sacrificar a unos para proteger a otros, con la sola certidumbre de que quien salva una vida salva el mundo.

Sesenta años después de su proclamación solemne en el mundo desgarrado de la segunda postguerra mundial, la Declaración refleja como un espejo crítico las viejas y nuevas injusticias que humillan y ofenden a la mayoría de la humanidad. Pero su derrota es al mismo tiempo su promesa, porque sin ideal no hay derecho ni derechos. La novelista sudafricana Nadine Gordimer, premio Nobel de Literatura en 1991, califica la Declaración como «el documento esencial, la piedra fundamental, el credo de la humanidad que recoge todos los otros credos que orientan el comportamiento humano»[5] ©

[5] Citado por Michael Ignatieff: «Derechos humanos: La crisis de los cincuenta años», *The New York Review of Books,* 20 de mayo de 1999, p. 1.

Antropología de la memoria

Sergio Ramírez

¡Cuántos han caído allí!
Tropiezan toda la noche con los huesos de los muertos,
Y sienten que ignoran todo menos la inquietud...

William Blake

Y aunque el olvido, que todo destruye

La crónica de los hechos ocurridos la mañana del 17 de julio de 1982 en San Francisco de Nentón, una aldea maya del departamento de Huehuetenango, perdida en las vecindades de la frontera de Guatemala con México, apareció en la sección de ciencias de la edición dominical de *El New York Times*, entre otros artículos sobre terapia de los genes y vacunas contra la hepatitis, referida más bien a un asunto de interés arqueológico.

Un grupo de científicos había llegado a aquellas remotidades para establecer campamento, delimitar un área de excavaciones, y de acuerdo al plan de su bitácora, iniciar el trabajo de campo. No se trataba de la búsqueda de restos de una civilización antigua, ni de encontrar la tumba de algún rey maya de una dinastía ignorada, sino de dar con los restos óseos de cuatrocientas personas, la totalidad de habitantes de la aldea, asesinados por el Ejército bajo las órdenes del presidente de la república, el general Efraín Ríos Montt, llegado al poder ese mismo año tras un golpe de estado.

Los arqueólogos, antropólogos y forenses llegados a aquel lugar remoto en la geografía, y remoto a sus afanes académicos habituales, se entregaron a su tarea con pasión, y perseverancia, tratando de encontrar las pistas de un crimen masivo que habían permanecido ocultas por casi dos décadas. Su primer objetivo era reconstruir los esqueletos de cada una de las víctimas. Huesos enteros o fracturados, o en astillas, cuidadosamente librados de sus sudarios de tierra, cráneos limpiados pacientemente con brochas, y reagrupados en busca de conseguir la armazón ósea completa.

Y es entonces, desde la frialdad del trabajo científico de campo, de las excavaciones, clasificaciones, mediciones antropológicas, y pruebas forenses, que surge la terrible historia de lo que pasó en San Francisco de Nentón aquella mañana del 17 de julio de 1982.

Pongan atenciones señores, lo que les voy a contar

La aldea de San Francisco Nentón, pobre y olvidada, fue tomada por tropas que entraron después del rayar el alba en camiones militares, y lo primero que hicieron fue ordenar a los hombres ir a buscar reses en los potreros vecinos para degollarlas, pues anunciaron que iban a dar una fiesta para toda la población, en la que sobraría la carne. Cuando los oficiales al mando de la tropa llegaron poco después en un helicóptero, lo que empezó no fue una fiesta, sino una matanza que costó la vida a todos los habitantes, sin excepción. No quedó uno sólo, ni siquiera un niño de pecho.

Los hombres fueron encorralados una parte en la humilde casa donde funcionaba el juzgado de la aldea, y la otra en la capilla católica que sólo se abría cuando aparecía el cura itinerante, porque no había ninguno en el lugar. Ya todos adentro, los soldados lanzaron entonces por las puertas granadas de mano, y los que no murieron reventados por las explosiones fueron luego barridos con fuego de metralla desde la calle. Los que habían escapado de la encerrona, y quienes andaban trayendo las reses, fueron degollados a machete.

A las mujeres, ancianas, madres, doncellas, niñas, les arrancaron a la fuerza las ropas, y fueron violadas dentro de sus casas o

en los solares, y los niños de pecho lanzados al aire y ensartados en bayonetas, o destripados con piedras. Después, la aldea fue arrasada hasta sus cimientos, y la tierra baldía aplanada con bulldozers. No quedó nada, excepto la pequeña pirámide maya que se alza al lado de donde antes estuvo San Francisco de Nentón, perdida la aldea entre la maleza hasta el día de la llegada de la misión científica con sus maletas y cajones de instrumentos de trabajo.

Serán ceniza, más tendrá sentido.

Los científicos, tras desenterrar los restos de las víctimas en los cuadrantes escogidos, empezaron con la identificación de cada uno de los cuatrocientos asesinados. Armar cada esqueleto, escogiendo las piezas que se correspondían, presentaba dificultades. «Lo extraño de todo esto», dijo el doctor Clyde Collins Snow, jefe del equipo, «es que hemos encontrado montones de fragmentos de cráneos, pelvis, vértebras y costillas, pero no hemos hallado fémures».

Lo que pasó es que la tropa que había consumado la masacre regresó días después en los mismos camiones, con sus mismos jefes que llegaron otra vez en helicóptero, y los soldados arrancaron los fémures de las víctimas que sobresalían a flor de tierra, deslavados por las lluvias, y los dispersaron más lejos, para no dejar ningún rastro.

Una vez hallados los fémures, y reconstruidos los esqueletos, se pasó a la fase de agruparlos por familias, abuelos, padres, hijos, las madres con sus niños. Para encontrar los lazos familiares, según el antropólogo guatemalteco Fredy Peccerelli, fue necesario guiarse por elementos como el ancho del puente de la nariz, las características del hueso frontal, el diámetro de las cuencas donde una vez estuvieron los ojos; y para calcular las edades, se determinó el grado de fusión de los huesos pélvicos. También se usó para la identificación familiar el DNA de la pulpa de los dientes, protegida de la decadencia por la dentina. Tras meses de trabajo, las familias volvieron a estar juntas.

También se logró determinar las formas en que las víctimas fueron asesinadas gracias a las señales de los alambres con que fueron

amarradas de pies y manos, los golpes de machete que cercenaron los huesos, el tipo de balas que les destrozaron el cráneo, o les partieron el tórax. El horror se puso así en orden alfabético en la bitácora.

Hay cementerios solos, tumbas llenas de huesos sin sonido...

Los equipos científicos dedicados a desenterrar e identificar a las víctimas de la represión masiva desatada en Guatemala tendrían que multiplicarse para establecer trabajos de campo en muchos otros sitios, porque la desaparición de la aldea de San Francisco Nentón fue parte de un plan llamado Sofía, que incluía muchas otras poblaciones indígenas.

El 7 de julio de 1982, le había tocado al caserío Puente Alto, del Quetzal, Huehuetenango. El método fue el mismo. Separaron a los hombres para asesinarlos, y violaron y asesinaron también a las mujeres y a los niños. Mataron a 360 personas.

El mismo 17 de julio de la masacre de San Francisco Nentón, le tocó a la comunidad Plan de Sánchez. Los soldados cerraron las salidas del poblado, sacaron a las personas de sus casas, las fusilaron en las calles, y violaron otra vez a las mujeres para después asesinarlas juntos con los niños. Mataron a 368 personas, y los pocos supervivientes que quedaron para escarmiento, fueron obligados a abrir zanjas y a enterrar los cadáveres. La operación duró dos días, pues el contingente militar abandonó el sitio el 19 de julio.

El 15 de agosto llegaron a la aldea San Francisco Javier, de Santa María Nebaj, departamento del Quiché. Mataron a 30 personas con fuego de fusilería y golpe de machetes.

El 9 de septiembre, 150 soldados, acompañados de patrulleros de la policía, entraron en la aldea Vibitz, también de Santa María Nebaj en el Quiché. Mataron a 17 personas.

El 14 de septiembre llegaron al caserío Agua Fría, en Chicamán, también del Quiché. Mataron a 92 personas de ambos sexos y de todas las edades.

Este plan Sofía, refrendado por el alto mando militar, tenía por objeto «conducir operaciones contrainsurgentes de seguridad y

de guerra ideológica con el objetivo de localizar, capturar o destruir grupos y elementos subversivos, para garantizar la paz y seguridad de la nación», en los departamentos de Quiché, Huehuetenango, Quetzaltenango, San Marcos, Sololá y Petén. Gran parte de las operaciones fueron asignadas a la Fuerza de Tarea Gumarkaj.

Gumarkaj fue la capital del reino quiché, cuyos restos aún buscan los arqueólogos, otros arqueólogos, en predios cercanos a la ciudad de Santa Cruz del Quiché.

El quinto jinete del Apocalipsis

El general Efraín Ríos Montt, que inventó la operación Sofía, pasa ya de los ochenta años sin haber perdido un ápice de sus ambiciones de poder, y aunque pesan sobre su cabeza diversos juicios uno de ellos promovido desde España por genocidio, sigue inmune, e impune. No es el primero de los ancianos extravagantes y sombríos en la historia de América Latina que a pesar de arrastrar tras de sí una sangrienta cauda de crímenes, en este caso nada menos que la cuenta de cien mil muertos entre hombres, mujeres y niños, sube a las tribunas para hablar delante de grandes masas de partidarios, pese a su decrepitud.

Aunque apenas estuvo dieciocho meses en el poder, entre 1982 y 1983, entre dos golpes de estado, su política de «tierra arrasada» no había tenido precedentes en su magnitud, lo que ya es bastante decir en un país marcado por la más oscura y desenfrenada represión, desde el golpe militar que derrocó en 1954 al presidente Jacobo Arbenz. Campearon en esos dieciocho meses los juicios secretos sumarios, las desapariciones, los cementerios clandestinos, el exterminio de aldeas indígenas enteras, como se vio, –448 solamente en los departamentos del Quiché y Huehuetenango– y fueron creadas las Patrullas de Autodefensa Armada, verdaderas escuadras de ejecución.

En 1976 apareció convertido a la Iglesia del Verbo, una secta fundamentalista pentecostal de la *Gospel Outreach*, que tiene su sede en Eureka, California, y que se estableció en Guatemala tras el terremoto que golpeó a la capital en 1976. Al general le gusta

que le cuenten la leyenda milagrosa de que el 23 de marzo de 1982 se encontraba, Biblia en mano, explicando el mensaje milenarista de los misioneros del Verbo a un grupo de recientes conversos, cuando una patrulla de soldados apareció para anunciarle que el general Fernando Romeo Lucas García acababa de ser derrocado, y que los cabecillas del golpe le rogaban que asumiera la presidencia.

En su furia represiva, a imitación mejorada de algunos de los pasajes del antiguo testamento, se decidió a terminar con lo que llamaba «los cuatro jinetes del moderno Apocalipsis»: el hambre, la miseria, la ignorancia...y la subversión. Él sería el quinto de eso jinetes, y el mejor armado.

La guerra santa había empezado, y el redentor del milenio habría de aparecer en la televisión para explicar por medio de sermones semanales, siempre la biblia en la mano, el alcance purificador de su régimen. El buen cristiano, sentenciaba, es «aquel que se desenvuelve con la Biblia y la metralleta». No era nada nuevo. El dictador salvadoreño Maximiliano Hernández Martínez, que ordenó una masacre de miles de campesinos indígenas en Izalco, en 1932, comparecía en la radio para explicar, en alocuciones de una hora, el poder de los flujos magnéticos del péndulo y su propia facultad de descubrir fuentes de agua bajo la tierra, como hábil rabdomante que era.

Los ojos de los enterrados

La historia contemporánea de Centroamérica sigue aún oculta en las aldeas arrasadas aún sin explorar, en las víctimas sin nombre de los cementerios clandestinos aún sin identificar, en los huesos aún sin desenterrar, en las historias de los desaparecidos aún sin ser contadas. Sacarlo todo a luz, es la única forma de que la paz tenga peso, y tenga sustancia. Y porque sabiéndolo todo, sabremos al mismo tiempo que no estamos condenados a que el espanto vuelva a repetirse siempre.

Por contar estas historias en el informe «Guatemala, nunca más», fruto de una minuciosa investigación llevada a cabo bajo su jefatura, el obispo Juan Gerardi fue asesinado a golpes, con un

bloque de hormigón, en la casa cural de la parroquia de San Sebastián de la ciudad de Guatemala el 26 de abril de 1998, dos días después de haber dado a conocer el informe que constaba de cuatro voluminosos tomos. Un mártir de la verdad que mantiene sus ojos abiertos desde debajo de la tierra ©



Un bel morir tutta una vita onora
Testimonio sobre Héctor Abad Gómez, luchador por los derechos humanos

Héctor Abad Faciolince

Durante muchos años en el garaje de mi casa, que funcionaba también como bodega, hubo neveras repletas de vacunas que requerían refrigeración. Estas neveras se vaciaban y volvían a llenar según los intervalos de las campañas de vacunación que emprendía mi padre, en la ciudad o en el campo: viruela, poliomielitis, rabia, difteria, fiebre amarilla, sarampión... Después, a finales de los años setenta del siglo pasado, las neveras fueron reemplazadas por grandes paquetes amarrados con cordel, que a veces se abrían por un costado y dejaban derramar su contenido: pequeños folletos del tamaño del bolsillo de la camisa, blancos y verdes, que en letras grandes declaraban en el título su contenido: *Declaración Universal de los Derechos Humanos.*

Para mi padre, que acababa de jubilarse como profesor titular de la Universidad de Antioquia (en la cátedra de Medicina Preventiva y Salud Pública), estos folletos eran como vacunas, pues para él la defensa de los derechos humanos era también una lucha médica, esta vez contra otra pertinaz epidemia planetaria: la violencia. Después de haber luchado durante decenios contra bacte-

rias, virus, condiciones higiénicas adversas, mi padre resolvió al final de su vida que lo más urgente era defender a los seres humanos de otros seres humanos, pues esto eran muchas veces el agente patógeno más pernicioso. La lucha contra la violencia, y a favor de las condiciones mínimas de subsistencia, era al mismo tiempo un trabajo de médico y de defensor de los derechos humanos.

Mi padre, a quien le gustaba también ser jardinero, y cuyo libro preferido era *Lisis*, el Diálogo de Platón sobre la amistad, al llegar a la edad de la publicación, declaró: «Me voy a dedicar a cultivar rosas y amigos». Pero en vez de retirarse del todo a cuidar su rosal, y a recibir a sus muchos amigos, decidió fundar también un pequeño Comité para la defensa de los derechos humanos, en Medellín. A esto le dedicaba tres días a la semana, y a su oficina empezaron a llegar denuncias de abusos cometidos en todo el país: detenciones arbitrarias, torturas, asesinatos de políticos, sindicalistas y líderes comunales, secuestros, chantajes, atentados terroristas, personas que desaparecían sin dejar rastro alguno de la noche a la mañana. El recuento de todas las atrocidades que en Colombia han cometido los paramilitares, los carteles de la droga, la guerrilla y agentes del Estado.

Como tenía también una columna de prensa y un programa de radio, aprovechaba estos espacios para dar alguna resonancia a esas denuncias. Pero además escribía cartas a los funcionarios y a los comandantes militares, organizaba manifestaciones pacíficas, participaba en marchas de protesta, y repartía por todas partes, como si fueran dosis de anticuerpos contra la violencia, estos pequeños folletos con la Declaración Universal de los Derechos Humanos. Para él, la aplicación y la comprensión cabal de esa elemental carta de derechos de todos los individuos, era una especie de nueva vacuna contra los opresores y violadores de todo tipo.

Por esos días –y a veces también ahora– la expresión «Derechos Humanos» provocaba las mismas reacciones de quienes oyen un insulto o una mala palabra. En especial para los poderosos, ese recuerdo insistente de los derechos inalienables de toda persona, era como una puesta en duda de su poder. Por consiguiente, quienes se dedicaban a su defensa eran sujetos molestos que no dejaban que la autoridad trabajara tranquila e hiciera sin estorbo sus labores de seguridad pública: «limpiar» a la ciudad de

vagos y pequeños delincuentes, invadir la intimidad con controles excesivos, suprimir a molestos sindicalistas revoltosos, vigilar y castigar a los organizadores de cualquier protesta social por derechos elementales: agua, salud, escuelas, alcantarillados. Los ciudadanos no tenían derechos, sino deberes. Los derechos era aquello que tenían los oficiales o los altos funcionarios: derecho a ordenar, a pisotear, a encerrar, a controlar, a conceder lo mínimo indispensable como si fuera un regalo o una dádiva.

Durante unos diez años mi padre se dedicó a luchar, en Colombia, contra esa vieja y nueva pestilencia planetaria: la opresión y la violencia de unos hombres en contra de otros hombres. La imposición de la voluntad de unos pocos, los más poderosos, contra la voluntad individual de cada uno. La negación de los derechos más elementales para poder vivir: agua, salud, alimento, vivienda, trabajo, libertad de pensar, de hablar, de publicar y de comportarse en la vida privada según los dictámenes de la propia conciencia. Como un médico con sus vacunas, sus medicamentos y sus medidas profilácticas, así mismo encaró el trabajo por la defensa de los derechos humanos, yendo de un lado a otro con sus folletos verdiblancos y con sus palabras insistentes y encendidas. Para el poder, por eso mismo, era un sujeto molesto, con mayor razón porque, al ser un pacífico profesor jubilado, no lo podían acusar de subversivo.

Y así, como tantos médicos del pasado, que morían contagiados durante las pestilencias, mientras las combatían, así mismo un día esta última peste de la violencia terminó con su vida. El 25 de agosto de 1987, poco después de haber denunciado que en Medellín se podía contratar fácilmente un sicario (matones a sueldo entrenados por los narcos para sus ajustes de cuentas) por cien dólares, para matar a cualquier persona, por orden de algún poderoso, y en el momento en que iba a rendir homenaje al presidente de un sindicato de maestros, que había sido asesinado por un comando paramilitar ese mismo día, dos sicarios se acercaron a él y, a balazos, le quitaron la vida. No era, ni mucho menos, la muerte que él deseaba, pero también era consciente de que una muerte así (*un bel morir tutta una vita onora*) era una muerte digna e incluso hermosa, pues por ciertas causas humanas vale la pena correr el riesgo de tener que ofrecer el máximo sacrificio.

Estas palabras, que pueden sonar retóricas, sobre todo en un tiempo de muy poco heroico hedonismo, tienen sentido en la defensa de los derechos humanos. Sin estos sacrificios extremos de unos pocos, es decir, sin gente dispuesta a entregar la vida por la causa de muchísimas otras vidas mejores, sería imposible hacer avanzar y penetrar en la conciencia de todos los hombres, el muy alto y muy difícil ideal de los derechos humanos ©

Los escritores del caso Dreyfus

Alonso Cueto

El cinco de enero de 1885 el capitán Alfred Dreyfus, el primer judío que integraba el Estado Mayor del ejército francés, fue degradado en una ceremonia pública tan injusta como ignominiosa. La terrible escena tuvo lugar en el frío patio de la *Ecole Militaire de París*. El general Darras, encargado de la terrible ceremonia, le informó que lo estaba degradando en nombre del pueblo francés. Un suboficial arrancó a la víctima sus insignias, botones y espada, que partió en pedazos. Dreyfus gritó varias veces una sola frase: «Soldados, estáis degradando a un inocente».

Dreyfus tuvo que cruzar el patio mientras una multitud afuera gritaba: «Muerte a Dreyfus, muerte a los judíos». Luego fue transportado a la peor de las prisiones, la isla del Diablo en la Guyana francesa.

El cargo contra Dreyfus había sido el de traición. El 24 de setiembre de 1894 una lista de documentos militares franceses había aparecido en la oficina del agregado militar alemán. El tipo de información que tenían los alemanes indicaba que venía de un miembro del Estado Mayor. Bastó que alguien dijera que el capitán Dreyfus era judío para que fuera inculpado, arrestado y condenado. Las pruebas se basaban en el tipo de escritura de los documentos. Estas evidencias no eran determinantes pero fueron avaladas por algunos «expertos» grafológicos. Aunque pruebas internas del Ejército indicaban que el autor no había sido Dreyfus, el Ejército proporcionó a un diario –«*La Libre Parole*»–, la

noticia del arresto de un oficial judío por traición a la patria. Otro periódico, «*La Croix*», declaró felones a «todos los miembros de la Judería». El anti-semitismo era una fuerza creciente, ventilada por corrientes de otros países como Alemania y Rusia. Edouard Drumont había escrito un libro llamado «La Francia Judía» que buscaba probar la escandalosamente absurda idea de que las penas y problemas de la historia de Francia se debían a los judíos. La entonces pequeña comunidad judía de Francia, compuesta por cerca de 20.000 personas, se resignó al silencio. La barbarie y su secuela, la injusticia, se habían expandido e institucionalizado.

El verdadero traidor no era judío ni capitán. Se trataba del mayor Esterhazy, que seis meses antes había entregado información en la puerta de la embajada alemana en París. La razón de su traición era sencilla: necesitaba dinero para satisfacer su obsesión por el juego.

APARECEN LOS ESCRITORES

A pesar del silencio del resto de su familia, el hermano de Dreyfus, Mathieu, se rehusó a aceptar que era culpable.

En marzo de 1896, el coronel Georges Picquart, se convirtió en jefe de inteligencia. Picquart encontró un documento en fino papel azul, parecido a una postal, dirigido al Mayor Esterhazy. El documento indicaba que Esterhazy estaba en contacto con los alemanes. Era una prueba irrefutable de que él era el verdadero traidor. Cuando Picquart le envió esta prueba al General Charles-Arthur Gozne, el director del Estado Mayor, Gozne le replicó que era mejor no hablar del asunto. Picquart apenas tuvo ocasión de cumplir la orden. Poco después fue enviado a un puesto de frontera en Túnez.

Mientras tanto, Dreyfus sufría los horrores de la Isla del Diablo: rodeado de mosquitos, con pocas provisiones, bajo un sol furioso, expuesto a toda clase de enfermedades.

Sin embargo, había una esperanza para él. Temeroso de que fuera a morir en Túnez, Picquart le habló de la prueba que había encontrado, a su abogado Louis Leblois. Otros ya sospechaban que Dreyfus era inocente, sobre todo luego de un proceso vicia-

do donde la decisión había sido hecha sobre la base de pruebas no comunicadas a la defensa.

Por fin Mathieu, el hermano de Dreyfus, denunció a Esterhazy, con lo que inició un escándalo. Esterhazy dijo que era inocente y que pedía un juicio. Se hizo una parodia de juicio y Esterhazy fue absuelto.

Aún así, la duda persistía. El joven escritor Bernard Lazare publicó un opúsculo donde denunciaba una motivación antisemita. Cuando no le creyeron, Lazare acudió al abogado Joseph Reinach (que escribió luego una historia del caso en seis volúmenes) y al escritor Marcel Proust. Proust fue a pedir la ayuda de Anatole France. France habló con Emile Zola y éste con Auguste Rodin. Se sumaron otros: Charles Péguy, André Gide, Claude Monet, Jules Renard.

Un movimiento extraordinario había empezado. Emile Zola el autor de *Nana*, escribió un artículo vibrante defendiendo a Dreyfus. Se lo entregó a George Clemenceau, director de «*L'Aurora*». Este ordenó publicarlo en primera página. El texto de Zola se convirtió en un modelo de la protesta. Pasó a la historia por su primera frase: «J'accuse!».

LOS INTELECTUALES

El electrizante texto de Zola fue acompañado por un «Manifiesto de los intelectuales». Era la primera vez que la palabra «intelectuales» era usada públicamente como un sustantivo. Hasta entonces había sido un adjetivo para describir asuntos del alma. Un grupo de antisemitas usó la expresión «intelectual» como denigratoria: era el tipo de persona que se refería a asuntos vagos. Zola la reivindicó: el intelectual era, según él, el hombre que reflexionaba, que buscaba la verdad. El caso Dreyfus no supuso la primera vez que un escritor intervenía en los asuntos sociales (la participación de los filósofos y escritores obviamente puede remontarse a la Antigüedad clásica), pero sí fue la fecha de nacimiento de la palabra «intelectual», para definir al hombre de letras que se interesaba en los asuntos de su tiempo. Desde entonces esa palabra no ha dejado de usarse.

Poco después de aparecido el Manifiesto, para responder a Zola y a los otros escritores, estallaron disturbios antisemitas en Nantes, Burdeos, Montpellier. En Argel, el barrio judío fue saqueado. Nadie, sin embargo, fue detenido.

Picquart acumuló nuevas pruebas que liberaban a Dreyfus de culpa y las presentó a su comando. Picquart tenía fe en su ejército y creía que la justicia debía terminar por imponerse. Por el momento, estaba equivocado. Sus superiores le quitaron los documentos y lo encarcelaron. Zola fue enjuiciado y tuvo que huir. La institución no podía aceptar que se había equivocado. Pensaba que el honor de Francia estaba en juego.

Sin embargo, quienes habían decidido defender a Dreyfus comprendieron que se jugaba mucho más que el destino de un hombre. En febrero de 1898 decidieron fundar la «Liga por los Derechos del Hombre», no la menor de las consecuencias del caso.

Nuevos juicios y revisiones de juicios se sucedieron. Entre 1894 y 1898, un jefe de la oficina de Inteligencia Hubert-Joseph Henry falsificó documentos con el único propósito de volver a incriminar a Dreyfus. Cuando las falsificaciones fueron descubiertas, Henry admitió su culpa y se suicidó. Inmediatamente el ministro de Guerra, Cavaignac, renunció y el traidor Esterhazy huyó a Inglaterra. Aún así, increíblemente, algunos siguieron pensando que Dreyfus era culpable y que Henry era una especie de héroe.

Cuando la verdad se abrió paso, Picquart fue reivindicado y promovido al cargo de brigadier general.

EL RETORNO

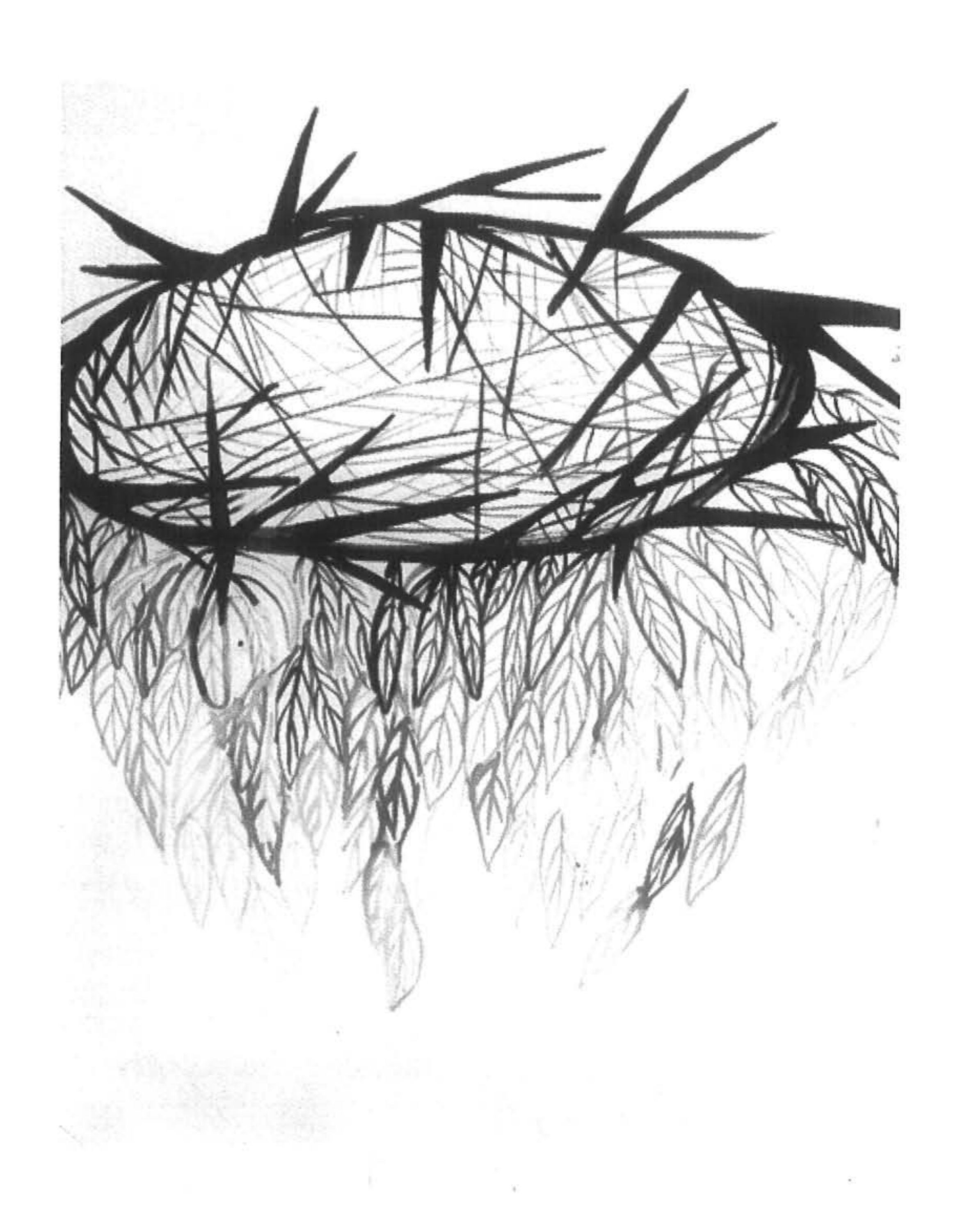
En setiembre de 1898, luego de más de tres años de atroz prisión, Dreyfus recibió el pedido de perdón del presidente Émile Loubet. Finalmente le devolvieron el uniforme y lo ascendieron a mayor. Le dieron la Cruz de la Legión de Honor.

Zola volvió a Francia en 1899. Su coraje había tenido efectos incalculables en la marcha en la vida política de su país. Pero su muerte pudo haber sido una consecuencia, la más funesta del caso

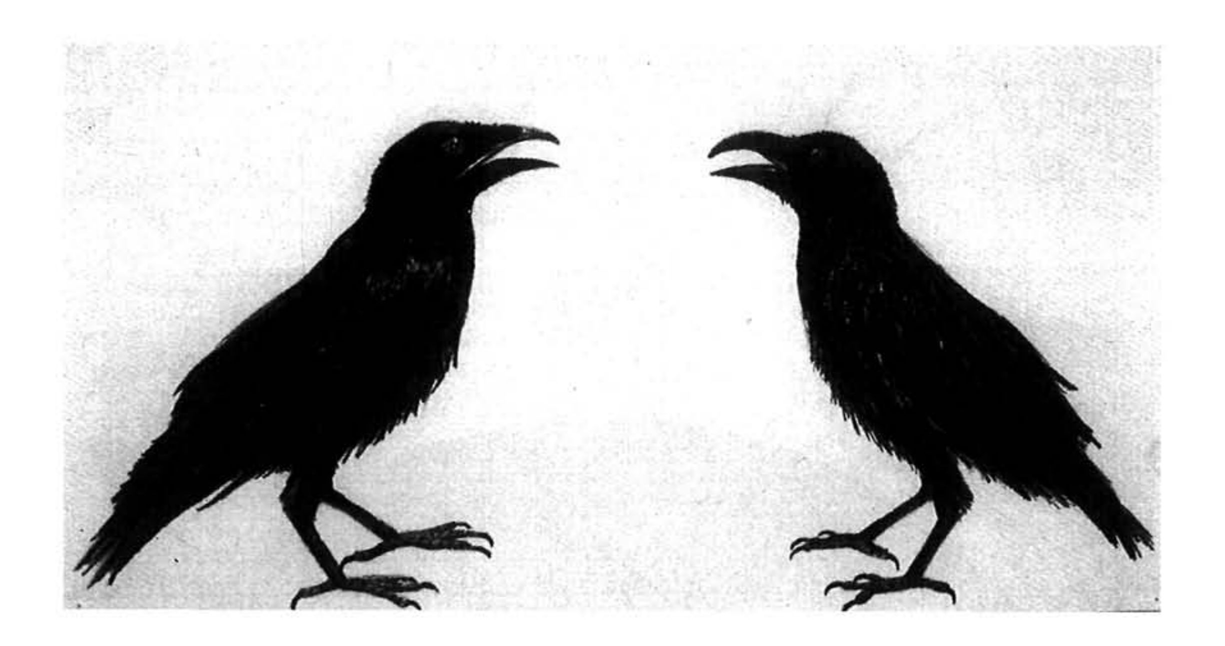
Dreyfus. Hay evidencias de que los gases que lo mataron mientras dormía, en su casa de París el 29 de Setiembre de 1902 provinieron de unas averías en su chimenea. Lo más probable es que estas fueron provocadas por enemigos suyos. En alguna ocasión, Zola afirmó que él había venido al mundo para vivir gritando fuerte.

Dreyfus, por su parte, fue rehabilitado en 1906, y peleó por Francia en la primera Guerra Mundial. Fue nombrado oficial de la legión de honor en 1918. Su hijo Pierre también peleó en la primera guerra y sobrevivió. Alfred Dreyfus murió en 1935. Hoy una estatua suya preside el Museo de Arte e Historia judíos de Paris. Tanto el actor Richard Dreyfus como Julia-Louis Dreyfus, actriz de «Seinfeld» son sus parientes lejanos.

El Caso Dreyfus fue uno de los episodios más saltantes la vieja plaga humana del racismo. Es sin duda una de las peores causas del atraso social, económico y moral de los países donde se presenta. Algunas veces desgraciadamente aún prevalece. No siempre hay un puñado de hombres capaces de rebelarse, como ocurrió en Francia hace más de un siglo




Mesa
revuelta



La casa infantil de Francisco Ayala

Fernando Valverde

FERNANDO VALVERDE RECONSTRUYE ALGUNOS DE LOS DATOS QUE CONFORMAN LA LEYENDA Y LA HISTORIA DE LA INFANCIA DEL NARRADOR Y ENSAYISTA FRANCISCO AYALA, NACIDO EN GRANADA EN 1906.

En una calle empedrada del Albaicín Alto de Granada se encuentra una casa morisca con magníficas vistas a la ciudad. Convertida en convento, los caminantes pasan por sus puertas, cerradas a cal y canto, sin imaginar que aquel lugar es el paisaje de la infancia de uno de los más importantes escritores del siglo XX, el granadino Francisco Ayala.

Hace más de 90 años, el niño Francisco Ayala enfermó, como tantos otros, sin que los médicos lograran dar un diagnóstico fiable. El cuadro era simple: unas fiebres que iban y venían para las que no encontraban cura. Un médico amigo de sus padres recomendó a la familia que se trasladara a un lugar más alto de la ciudad. «Aires de altura», recetó el galeno al joven Ayala, lo que propició que toda la familia se mudara al barrio del Albaicín. «Eran los remedios que se ponían en la época. Sé que hoy resulta gracioso, pero lo cierto es que aquello funcionó», explica Francisco Ayala camino de un siglo después de aquella anécdota.

Durante el rodaje de un documental realizado por Javier Rioyo y Luis García Montero, tuve la ocasión de visitar junto a Francisco Ayala su casa de la infancia. La memoria prodigiosa del escritor, capaz de recordar todo tipo de anécdotas, no se vio nublada por la emoción de recorrer el lugar tantos años después.

La primera imagen que acudió a la memoria del escritor fue la de su madre, la persona más importante en su vida, como él mismo asegura. Luz García Duarte era una mujer fuerte y vitalista. Luz fue el eslabón entre su padre y su hijo. El abuelo y el nieto

que nunca llegaron a conocerse, ya que Francisco Ayala nació un año después de su fallecimiento.

El padre de Luz, Eduardo García Duarte, fue un famoso médico madrileño que se instaló en Granada para ocupar la cátedra de Patología Quirúrgica en la Universidad. Durante las epidemias de cólera de 1855 y 1860, García Duarte realizó una enorme labor en la ciudad que le convirtió en uno de sus ciudadanos más populares y queridos. El gobierno, al conocer su historia, le ofreció un título nobiliario, que don Eduardo rechazó por coherencia con sus ideas republicanas.

Al entrar al salón de su antigua casa en el Albaicín, un retrato del médico sigue presidiendo la estancia. «Cada día te pareces más a ese retrato», bromeó Carolyn, la mujer de Francisco Ayala, para tratar de aminorar la emoción de don Francisco. Entonces, al centenario Ayala se le iluminan los ojos ante la visión de aquel hombre, que de alguna forma sirvió como modelo de su educación, y recuerda una anécdota muy triste relacionada con él. «Mi madre siempre tuvo una espina de tristeza clavada por la muerte de su padre. Un día de carnaval en la ciudad mi madre quiso salir a dar un paseo. Una grave epidemia de cólera asolaba la ciudad por aquellos días. Mi abuelo, que era médico, se encontraba infectado y sabía que iba a morir muy pronto. Pese a eso quiso complacer a mi madre y la acompañó en aquel paseo en su lecho de muerte. Es una historia muy triste», explicó emocionado.

La enfermedad de Eduardo García Duarte se precipitó aquel día y fue el último paseo que padre e hija dieron juntos.

Pese a las ideas republicanas de don Eduardo, Luz se casó con Francisco Ayala Arroyo, un abogado malagueño que pertenecía a una familia adinerada. Como explica Luis García Montero en la amplia biografía que prologa el libro «El escritor en su siglo», que sirvió de catálogo para la exposición del centenario del autor granadino, el niño Ayala «asistía a las discusiones, que nunca pasaron de la raya, entre su padre, partidario de los alemanes en la Primera Guerra Mundial, y algunos tíos maternos republicanos, de simpatías francófonas o aliadófilas».

«Aquella mujer fue mi guía», dice Ayala al ver el palomar al que subía con su madre durante sus años infantiles. «En el palomar mi madre y yo cuidábamos de las palomas. Les dábamos de

comer y observábamos su vuelo. Muchos años después, durante un viaje a Damasco, conocí a un hombre que se dedicaba a cuidar de las palomas. Aquello me trajo el recuerdo de mi madre». De aquella mujer, al mirar al jardín, recuerda sus gritos de espanto cuando el niño Ayala salió disparado de un columpio. «Yo no paraba de vomitar con gran espanto una cantidad de arroz». O su salida a la puerta de la casa, cada vez que escuchaba el trote del caballo con el que su marido subía y bajaba a la ciudad.

En aquel paisaje ideológico y sentimental se fue fraguando la ideología de Francisco Ayala, con la omnipresente vista de Granada desde el barrio nazarí.

«No se parece mucho a como es ahora. La Alhambra era un lugar muy solitario. No era necesario comprar una entrada para ir y no se sospechaba que pudiera interesar a nadie. Aquella ciudad era hermosa pero pobre, hoy se trata de un lugar muy próspero», dijo Ayala desde el balcón de la que fue habitación de sus padres, de la que recordaba a la perfección su artesonado de madera en el techo.

De sus anteriores visitas a la ciudad, Ayala destacó una por un hecho insólito. «Poco después del exilio regresé a Granada. Sentado en un escalón había un hombre que no hablaba con nadie. Sospecho que era tonto. Al escuchar mi nombre me confundió con mi padre. Aquello me revolvió por dentro, me causó un gran impacto. La gente que estaba alrededor no comprendía que aquel hombre pudiera conocer al escritor que venía de los Estados Unidos».

Sobre sus primeros pasos como estudiante Ayala conserva recuerdos dispares. Su profesor de matemáticas resultó ser inquilino de su padre, lo que le trajo no pocos apuros. Pero entre todas las anécdotas de esos años de colegio en Granada destaca la propiciada por un profesor que citó a sus padres para anunciarles que su hijo era tonto. «Al salir de aquella cita, yo caminaba por delante de mis padres, que comentaban la horrible noticia. Estaban muy preocupados y yo no podía decirles que aquello no era verdad. No habría estado bien que yo les estuviera escuchando. Eran otros tiempos. En aquellos años estaba mal visto que un hombre realizara trabajos físicos o que llevara un paquete. Recuerdo que existía una profesión llamada *propietario*, y la gente, pese a haber

estudiado derecho y ser abogados ponían un letrero en sus casas en el que podía leerse *propietario*. Tampoco las mujeres podían salir solas a la calle. No sé si eran tiempos mejores o peores, sólo sé que eran muy diferentes».

De aquellos tiempos se conserva un documento único. La caja fuerte del Instituto Padre Suárez de Granada esconde dos pequeños tesoros. Se trata del expediente académico de sus más ilustres alumnos: Federico García Lorca y Francisco Ayala. El expediente de Ayala es el más detallado. En él se recoge la prueba de ingreso que el granadino realizó, con sólo 10 años, y que logró superar sin apenas dificultad. Aquel examen consistía en la realización de un análisis morfológico de un fragmento de *El Quijote* y de una serie de pruebas matemáticas que difícilmente podría superar hoy día ningún niño de su edad. Además, el expediente académico revela las notas del niño Ayala. Todo sobresaliente salvo en matemáticas, en las que no lograba superar el cinco.

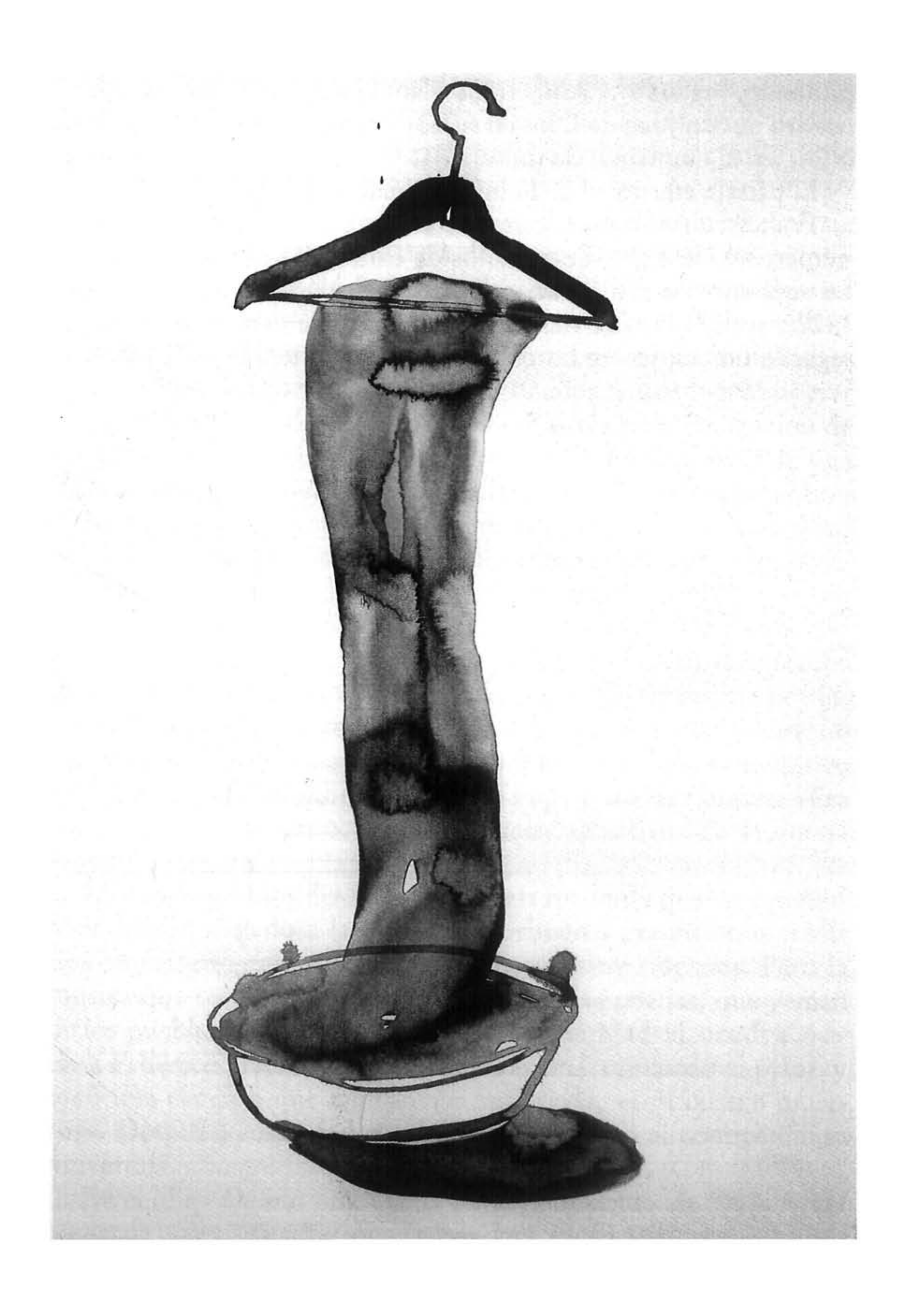
Otro rasgo característico de la casa en la que Ayala vivía con sus padres y con sus hermanos era que siempre estaban rodeados de animales. «Tuvimos un perro loco que se iba de cacería por las calles, a buscar gallinas», recuerda. Aunque el perro ocupa un importante protagonismo en sus recuerdos de la casa, el auténtico protagonista era un mono que su tío Pepe trajo de Guinea. «Era muy bonito y cariñoso, además de muy sensitivo. Yo le quería mucho», asegura.

Sobre los sonidos del Albaicín, Ayala recuerda que en aquellos años habían llegado a la ciudad los primeros gramófonos. «Mis tíos tenían uno con un montón de discos muy rasposos. Pero la música que recuerdo son las canciones de las criadas, que venían de los pueblos. Algunos años después, ya en Madrid, acudí a visitar a Federico García Lorca. Él se encontraba tocando el piano y tocó una canción que me cantaba mi criada, «Los cuatro muleros». Después, como todos sabemos, él la elevó al conocimiento universal».

En el libro *De mis pasos en la tierra*, publicado en 1998, Ayala recuerda una visita anterior a la casa, en torno a 1960, tras sus años de exilio. «Hubiera deseado asomarme al patio, al jardinillo del fondo, ver la sala baja donde tantas y tantas horas de mi infancia –sobre todo en verano– hube de pasar leyendo novelas y versos,

pintando, jugando... Ahí, en esa planta baja, teníamos colgado el cuadro de San Juan de Dios en su hora de agonía que había de describir yo al comienzo de un relato».

El paisaje eterno, el de la infancia, había quedado para siempre en Francisco Ayala, que lo revivió una y otra vez a lo largo de sus numerosos destinos, de sus años de exilio, de sus casas perdidas. La siguiente ciudad de su vida fue Madrid. Se terminaba el año 1922 y toda la familia viajó a la capital, donde se padre había conseguido un empleo en las oficinas de una naviera británica ©



Exilio y regreso al Caribe: Edward Kamau Brathwaite

Fernando Cordobés

FERNANDO CORDOBÉS NOS OFRECE UNA SUCINTA Y RICA BIOGRAFÍA DEL ESCRITOR EDWARD KAMAU BRATHWAITE, NACIDO EN BARBADOS, PERO CUYOS ESTUDIOS EN GRAN BRETAÑA Y SU VIDA EN GHANA MARCARON EL PERFIL DE SU IMAGINARIO CARIBEÑO.

El 21 de junio de 1948 el *Empire Windrush* atracaba en los muelles de Tilbury y desembarcaban 492 pasajeros procedentes de Jamaica con la intención de establecerse en el Reino Unido e iniciar una vida mejor. Fue la primera oleada migratoria de una larga serie de ellas, que desembarcó en la metrópoli tras la segunda guerra mundial y que, con el tiempo, cambiarían el panorama social y cultural del antiguo imperio británico. Ya en 1947 India y Pakistán habían alcanzado la independencia e iniciado el camino de otros muchos estados que pronto lograrían su libertad. La característica de aquellos pioneros del *Windrush* era que se trataba de gente que venía a casa, a una casa que cambiaba rápidamente. Ellos serían los precursores de una profunda transformación no sólo en el imperio, sino en todo el mundo. Los escritores y creadores que llegaron con las sucesivas migraciones, se convertirían en la vanguardia de una literatura que reflejaba esos profundos cambios tanto en las actitudes como en el propio paisaje humano de los países de recepción. Aimé Cesaire, uno de los pioneros en Francia se preguntaba en su *Cuaderno de retorno al país natal*:

¿Quiénes y cuáles somos? ¡Admirable pregunta!
A fuerza de mirar los árboles me convertí en un árbol

Y mis largos pies de árbol cavaron en el suelo anchos sacos de veneno en altas ciudades de osamentas
A fuerza de pensar en el Congo me convertí en un Congo bullicioso de bosques y de ríos
Donde estalla el látigo como un gran estandarte
Estandarte del profeta (...)

Como muchos otros compañeros de viaje, volvían a la «madre patria», pero lo hacían como familiares lejanos. Familiares acostumbrados a las maneras inglesas, a su cultura dominante tanto en su educación como en su imaginación gracias a escritores y poetas como William Shakespeare, William Blake, Charles Dickens o Jane Austen. Pero esos familiares lejanos tenían una voz propia, una identidad que desarrollar.

Edward Kamau Brathwaite, nacido en Barbados, es uno de los poetas caribeños más reconocidos y premiados, y se le pueden considerar uno de estos pioneros, pues llegó a Inglaterra becado para estudiar en Cambridge en la década de los 50, aunque sin la intención real de establecerse allí definitivamente. Fue en ese momento cuando se convirtió según sus propias palabras en un «hombre del mundo sin techo». Durante este periodo de exilio las obras de Brathwaite reflejan sus experiencias vitales. En *The day the first snow fell* (1953), habla sobre su decepción al descubrir el distanciamiento vivido en Gran Bretaña de su mundo, al que creía poder poseer. Pero no hay en su obra un sentimiento de frustración, no es el artista quien se siente extraño por el mundo que le rodea. Se trata más bien de un sentimiento de desposesión. Su posterior estancia en la antigua colonia de Gold Coast, la actual Ghana, tuvo mucho que ver en ello. En 1955 entró a formar parte del Servicio Colonial Británico y fue destinado al que sería el primer país independiente de África, y patria de Nkwane Nkrumah, defensor acérrimo de la unidad africana y heredero y valedor de los conceptos de la negritud. Allí trabó contacto tanto con sus raíces africanas y con la gente de a pie del país gracias a sus diversos destinos. Una experiencia que le influyó mucho en su obra, sí como en los posteriores trabajos didácticos que realizaría para la escuela. En Ghana descubrió ese sentido de lo sagrado tan crucial para la imaginación poética. Descubrió un mundo que no podía

habitar, pero que conservaba una comunión con lo misterioso, con lo sobrenatural, todo ello ausente en su tierra natal. Su atención e interés por las costumbres y lenguaje de la gente de Ghana la plasmó en su adaptación del clásico *Antígona* al contexto del país. Con *Odale's Choice* (1962) adaptó a situaciones locales la trama de la obra original. No era algo nuevo, pero fue demostrativo de la cercanía que sentía con el ambiente africano en el que se encontró a sí mismo como creador. Todo lo cual es de suma importancia para la dramatización que hizo de su experiencia en una trilogía publicada posteriormente.

En 1962 dejó Ghana para ocupar un puesto en la Universidad de las Indias Occidentales. Este regreso, como en el caso de Aimé Cesaire a la Martinica, fue revelador: puso de manifiesto las conexiones entre las culturas tradicionales africanas y las del Caribe. Comenzó a trabajar en su trilogía *The Arrivants* que conectaba sus dos experiencias europea y africana. Su expresión mas temprana e introspectiva, se extendía con esta obra en una reconstrucción épica de la situación cultural e histórica del Caribe. La primera parte de esta extensa obra, *Rights of Passage* (1967), evoca la esterilidad y desposesión inspiradas por su propia experiencia creciendo en Barbados, y su interés por la historia del Caribe. *Masks* (1968) se centra en el mundo observado durante su estancia en Ghana y está en claro contraste con el mundo fragmentado y profanado descrito en la primera parte. La parte final de la trilogía *Islands* (1969) trata sobre el retorno físico y espiritual del poeta al Caribe, e intenta restaurar esa visión de gracia que no existía en su primera descripción de despojo y esterilidad. Al observar la estructura dialéctica y épica de la trilogía de Brathwaite, es inevitable compararla con el *Cuaderno de retorno al país natal*, de Aimé Cesaire. El mismo modelo emerge en ambos poetas: de una evocación inicial del desastre y la devastación en el Caribe, el poema pasa a una cierta reconciliación que a su vez da paso a un renacimiento.

La trilogía de Brathwaite se puede concebir como una demostración de cómo un escritor puede emerger de una actitud tan desesperada hacia su tierra natal. También como una evidencia de la enorme dificultad a la que el escritor debe hacer frente cuando trata de usar ese contexto como fuente de inspiración literaria. En

este sentido, el de enfrentar esas dificultades para un escritor que trata de recobrar su experiencia y su paisaje, se expresaba el premio Nobel de Trinidad V. S. Naipaul: «la ficción o cualquier obra de la imaginación, sin importar su calidad, santifica su sujeto. Para intentar (...) dar una calidad de mito a aquello que resulta insignificante o ridículo, se requiere coraje.»

Una de las claves en la obra de Kamau Braitwaite es el papel de la oralidad en sus textos. De hecho existe una trascripción fonética exacta de la pronunciación de determinadas palabras. Como más tarde haría el jamaicano Linton Kwesi Johnson con su *dub poetry*, se trata de escribir igual que como se dice, y transmitir el ritmo y el tempo de un inglés modificado y salpicado de multitud de palabras criollas, préstamos y creaciones propias del entorno del Caribe. Un buen ejemplo es un fragmento de su poema *Kumina:*

(...)
on the eiate day
after yr death
me do nothin. nothin. nothin.
i can't even get yr inglish 'eighth' spelt straight
(...)

Aparte de los aspectos puramente literarios de la obra de Brathwaite, no se puede obviar otro aspecto no menos importante. Una simple lectura de alguno de sus versos muestra las diferentes voces en conflicto existentes en su obra. Una de ellas es la nacida de sus preocupaciones literarias y de su iniciación en la poesía. Pero coexisten otras relacionadas más directamente con los modelos de expresión y los rituales del pueblo sobre el que escribe. Junto con el uso prolongado de una imaginería visual y la dislocación de las palabras, Brathwaite favorece el uso de modelos de expresión irónicos para dar inmediatez a lo que está diciendo. Estas entonaciones que habitualmente alivian la aparente sencillez de sus versos están frecuentemente extraídas de los dialectos locales. Ello tiene implicaciones ideológicas y literarias. Brathwaite acepta la necesidad de un escritor de formar parte de una tradición para enriquecerla. Una tradición que ha buscado en las cul-

turas criollizadas del Caribe. El uso de los dialectos es su forma de plasmar sobre el papel la conciencia de aquellos que sobrevivieron en el nuevo mundo. Una forma de dar espontaneidad y cercanía a sus textos. En un artículo titulado *Jazz and the West Indian Novel*, Brathwaite analizaba la analogía entre el jazz y la propia creación literaria. En el se ponía de manifiesto que el uso de esas formas dialectales, no era una actitud anti academicista o una reacción anti intelectual a las convenciones y los cánones de la poesía. Más bien se trata de un ejercicio de improvisación literaria, como sucede en el jazz. A un esquema más o menos preconcebido, se le van añadiendo capas y variaciones con total libertad. Una improvisación que muestra también un alejamiento de los modelos literarios tradicionales para acercarse a las formas culturales y de expresión indígenas que pretende expresar y plasmar en sus obras.

Aparte de su labor literaria y artística, no se puede olvidar el compromiso político de Kamau Brathwaite en una época tan convulsa como fueron las décadas de los 60 u 70. En Londres, junto con el escritor-político-agitador-sindicalista, John La Rose, y el jamaicano Andrew Salkey, crearon en 1966 *The Caribbean Artist Movement*, un movimiento cuyos principios y objetivos trataban, básicamente, de lograr un mayor reconocimiento en la sociedad británica de las distintas expresiones artísticas llegadas de las Indias Occidentales. También querían desprenderse de la influencia de Europa para crear una estética propia que no sólo estuviera influida por los modelos de las antiguas potencias colonizadoras. Y también trataron de revivir formas artísticas que atrajeran nuevas audiencias, como las representadas por los caribeños instalados en Londres. En este sentido, se creó a cargo de John La Rose la primera editorial, librería y servicio internacional de libros en Gran Bretaña especializada en autores del Caribe, la *New Beacon Books*, y más adelante, en el ámbito del *Caribbean Artist Movement*, la influyente revista *Saracou*. Todo un movimiento de toma de conciencia, reivindicación y lucha por los derechos civiles surgió en la época. Brathwaite fue una de las voces de ese medio ambiente que reclamaba una posición nueva en una nueva sociedad para los antiguos colonizados. A partir de la década de los 80 Brathwaite se comprometió en un proyecto

que pretendía sacar a la luz las conexiones culturales, históricas y lingüísticas entre África y el Caribe. Fue ésta una época desafortunada en su vida. La muerte de su mujer, la destrucción de su casa y la desaparición de casi todos sus papeles en el fango, consecuencia del paso de un huracán, así como el robo y ataque sufrido en Jamaica, le llevaron a cambiar de residencia y fijarla en Nueva York, donde imparte clases de literatura comparada.

La poesía de Brathwaite ha sido una continua búsqueda y celebración entre África y el Caribe. Su trilogía *The Arrivants* continúa siendo una de sus obras más celebradas y estudiadas. Los poemas que componen la obra se mueven de las mitologías de imperio Ashanti a la realidad del Caribe. Su búsqueda de identidad se puede leer como un proceso personal de interrogarse quién es y de dónde viene, al tiempo que como un proceso colectivo de toda la gente que compone los distintos pueblos del Caribe. El autor y poeta jamaicano Mervyn Morris interpreta *The Arrivants* como una gran obra de reconexión con África que señala la continuidad cultural de África fuera del continente, en el espacio geográfico del Caribe. *Other Exiles* (1975) es una obra más personal e introspectiva, a las que siguen *Mother Poem* (1977), *Sun Poem* (1982) y *X/Self* (1987) que componen una especie de trilogía continuadora de esa búsqueda de conexiones entre el continente madre y la tierra de adopción. En estas obras aparecen juegos de palabras a veces inconexos, pero con un estilo confiado, como asegura Mervyn Morris, muy inspirados en las evoluciones del jazz, y con una deuda clara con creadores como John Coltrane y Charlie Parker. En este sentido sus obras más recientes se han vuelto más abstractas. Un ejemplo de ello es *The Zea Mexican Diary* (1993) escrita tras la muerte de su mujer.

Al comienzo de su carrera a Brathwaite se le comparaba inevitablemente con el premio Nobel de Santa Lucía, Derek Walcott. El afán por buscar analogías no tiene límite. Pero mientras a Walcott se le ha calificado como un autor puro, es decir un poeta para la poesía, a Brathwaite se le da una significación más social y conectada con la gente de a pie, casi como si fuera la voz y el representante de un destino colectivo. Una de las razones que explican esta interpretación de su obra es su constante búsqueda de conexiones entre África y el Caribe, así como su lectura crítica

de la historia y la cultura. Para algunos críticos la oralidad expresada en sus poemas, es una suerte de venganza contra las formas institucionalizadas de la poesía, o como un modo de aprehensión de la identidad construido sobre la base de la toma de conciencia del drama que significó para muchos una nueva vida en las islas del Caribe.

En su trilogía *X/Self* (1987) Brathwaite deja de lado las cuestiones personales para concentrarse en el «imperio». Esta obra es una acusación apasionada del capitalismo y del materialismo. La voz que recorre la obra se muestra mucho más impaciente como consecuencia de la revolución frustrada que se ha vivido en el Caribe, desde Haití, hasta Granada. El villano en esta obra es Europa, y Babylon, el lugar que simboliza todos los males de la raza negra, se encuentra en el Mont Blanc. En todas partes, desde los campos de exterminio nazis, hasta el desastre de Bhopal, en India, el autor ve la carroña y los chanchullos del imperialismo. Esa voz visionaria que se lamenta del fracaso vivido en el Caribe, ve nuevas posibilidades de rebelión y de liberación de la raza negra en las alzamientos de Soweto, e identifica a la musa de esa revolución negra en la figura de Xango, el dios del trueno. A través del abrazo de su cuerpo eléctrico llegará la tan ansiada redención apocalíptica.

En la década de los 80 se produce un cambio de tono en la obra de Brathwaite. Por una parte aparece la frustración de ese proyecto de crear una negritud caribeña, y por otra una tensión creciente entre el poeta como figura sacrificada a una causa tan elevada y su vida real. Estos cambios tienen mucho que ver con los cambios ideológicos que se vivieron en la época, y con el cuestionamiento sobre lo que estaban haciendo al ir de un fracaso a otro. En este sentido es relevante la aparición de dos colecciones en el año 1986, *The Vissibility Trigger* y *Jah Music*, en la que una cierta cantidad de poemas están dedicados a asesinar simbólicamente artistas y revolucionarios. Esos asesinatos simbólicos, así como el del propio autor son gritos de desaliento y soledad. Un sentimiento de catástrofe que invade su poema huracán titulado *Shar* (1990).

Braithwaite es quizá uno de los pocos artistas en los que sobrevive la idea mítica del artista como interprete de una voz superior,

favorecido por los dioses y víctima del sistema. Rechaza esa otra idea más actual de búsqueda de múltiples voces. En ese sentido se expresa su obra *History of the voice* (1984). En su obra se dan al tiempo una búsqueda actualizada de la negritud, y un intento de liberación del poema para darle mayor amplitud musical. En este sentido incluye presentaciones gráficas en sus poemas que no hay que interpretar como excentricidades, sino como un intento de incorporar lo acústico en el texto escrito.

Brathwaite se mueve en ese espacio que queda entre lo cotidiano y lo abstracto, entre la realidad de las islas y su presencia ancestral. Temas y fragmentos ya conocidos de su obra reaparecieron a lo largo de los 90, en una infatigable corriente creativa representada por su obra *Middle Passages* (1992), y criticada por estar demasiado alejada de los temas de interés actuales en el Caribe. *Zea/Mexican Diary* es la respuesta a lo que para él es un Caribe deshumanizado. Muestra lo problemática que se ha vuelto la relación entre el creador y la sociedad. Brathwaite ha sido una de las voces más influyente en lo que se ha llamado la segunda fase de la literatura caribeña. Sucede, sin embargo, que para muchos esa segunda fase está a punto de extinguirse ©

El hombre que le hablaba a la pared

Juan Cruz

En el camino de Aix-en-Provence a Saignon, Juan Cruz y Manuel de Lope buscaron las huellas de Julio Cortázar

A Manuel de Lope, con gratitud

Fue curioso. Manuel de Lope dijo:

– Podríamos ir al lugar donde vivió Julio Cortázar...

No lo teníamos muy claro; Manuel tenía en su casa de Aix-en-Provence un mapa de la Provenza, y se sabía el lugar como se saben los sabios los sitios que pisan: con sus vericuetos, con sus ramas, con sus casonas, con sus arroyos, con sus riachuelos, con sus bares, con sus montañas.

Pero no estaba claro dónde era aquel sitio que Cortázar había utilizado para escribir algunos de sus poemas y de sus libros.

Hasta que uno de nosotros, quizá él, a lo mejor yo, recordó *62, Modelo para armar*, y abrió las primeras páginas. Ahí escribía Cortázar sobre un castillo, y hacía la broma con un tipo de carne, una manera de asarla, el *chateau saignant*, el castillo sangrante.

Por esa adivinación que ofrece siempre la literatura como una vía hacia el conocimiento de lo desviado, llegamos a la conclusión de que ese sitio al que hacía referencia Cortázar en *Modelo para armar* tendría que ser un lugar con castillo, y además sangrante.

Y lo más cercano a eso en la geografía que Manuel señalaba en sus mapas era Saignon, a unos cincuenta kilómetros de Aix, allá

arriba, al lado de una montaña en la que además estaba un castillo. Un castillo sangrante.

Éramos muy jóvenes, él un año más joven que yo, y era 1988, hace veinte años. Yo había ido a ver a Manuel de Lope porque ese verano me había quedado solo (y no sabía si para siempre) y me había jurado a mí mismo, una mañana de intensa soledad, caminando hacia el periódico, que iría de vacaciones (las vacaciones de verano) allí de donde me viniera la primera llamada del día.

Y la primera llamada fue de Manuel de Lope.

Le debo gratitud por muchas cosas, pero sobre todo le guardo gratitud por haberme llamado ese día.

En ese tiempo, cuando uno se queda solo, cualquier llamada parece un salvavidas; y Manuel llamaba desde Venecia, desde cualquier lugar de la vida, y no sabía, entonces, que tenía un salvavidas en la mano. Entonces le dije:

– ¿Y dónde vives?

Ahí empezó la historia; me ofreció su casa, allí fui, me recibió, me dio de comer varios días, y un día le dije que sí, que por qué no buscábamos a Julio Cortázar, su huella.

El camino de Aix-en-Provence a Saignon se hizo en medio de la incertidumbre. ¿Estará allí, en efecto, la huella de Cortázar? ¿Quedará algo de él, en todo caso?

A Cortázar lo había conocido en persona en 1972, en Ámsterdam; íbamos mi amigo Carlos A. Schwartz, fotógrafo, arquitecto, y yo, cerca de la Bolsa, donde habíamos quedado con alguien, a las horas pares. En lugar de llegar nuestro amigo, que jamás llegó, apareció Cortázar en el horizonte, y Carlos, que era tan alto como él, vio de lejos a Julio. Me lo señaló: «Eh, Juan: Cortázar».

Y allí vi a Cortázar, me acerqué a él, nos dio un rato de conversación, de pie, imponente, mirando hacia abajo y hacia arriba, hacia Carlos, hacia mí, y nos intercambiamos algunas galanterías sobre nuestro origen canario, y sobre su literatura. La conversación no fue larga, pero siempre fue cálida, interesante, tranquila, bellísima. Además, estábamos tocando al autor de *Rayuela,* esa era –después de *Tres tristes tigres,* después de *La ciudad y los perros,* después de *Cambio de piel,* después de haber leído tam-

bién *Cien años de soledad*– la novela más grande de nuestro tiempo, vivíamos en ella como si fuera una casa o como si fuera un monumento.

Después se fue Cortázar y nos quedamos con el regusto sensible y sentimental de aquella casualidad, hasta que se produjo, en París, en casa de mi amigo el novelista también canario Emilio Sánchez-Ortiz, otro azar estimulante y raro. Quise llamarle, pero sólo tenía su dirección, el número 3 de la rue l'Eperon, y en la capital de Francia, un número de calle es como un náufrago en la guía de teléfonos.

Así que decidí recurrir al glorioso azar y buscar en la guía el improbable número telefónico de Cortázar, hasta que comprobé que su nombre no figuraba en la guía. Pensé entonces que sería útil (e inútil) llamar a todos y cada uno de los números que figuraban en esa lista de seres anónimos; comencé por la mitad... y en el primer número que marqué (el de un médico interno de hospital) una voz gruesa, asentada, me respondió a la pregunta («Monsieur Cortázar?») una respuesta que llenó de gloria mi aventura:

– Cortázar c´est moi-meme..

Era Cortázar. No sabía cómo decirle que me emocionaba el encuentro, tan casual, pero era imposible que él percibiera hasta qué punto fue el azar el que nos juntó telefónicamente, como nos había juntado en la calle de Amsterdam, junto a la Bolsa.

Lo cierto es que luego vi a Cortázar muchas veces, le entrevisté, estuve con él en el hotel Suecia de Madrid, supe de su melancolía, de su dolor, de su muerte, y aquella tarde en Aix quisimos, Manuel y yo, rendirle un homenaje raro, cuando ya ni estaba ni era posible hacer otra cosa que evocarle en la penumbra de nuestra doble memoria.

Llegamos a Saignon. Manuel, que es mucho más racional que yo, entró en el ayuntamiento, miró (de nuevo) los mapas del lugar, y alguien le mostró una parcela: ahí vivió Cortázar.

Caminamos hacia el lugar, nos perdimos, recuperamos el camino, y pasamos por delante de una puerta en la que alguien, desesperado quizá, ignoto en todo caso, había escrito, en francés: «¿Y ahora quién me saca de aquí?»

Como si en esa pregunta estuviera escrita también mi sensación del verano, seguimos caminando hasta la casa que fue de Julio, y cuando entramos e íbamos a tocar en la puerta, al final de la vereda, un estruendo de agua nos saludó desde la distancia.

Era Ugnè Kurvelis, una de las mujeres de Julio, la segunda, creo, después de Aurora Bernárdez (Aurora fue su primera mujer, su compañera al final, su albacea); Ugné se estaba bañando en la piscina. Cuando se secó y nos atendió nos enseñó la casa, los árboles del jardín, y nos llevó a la mesa de madera, exigua pero alargada, sobre la que este hombretón gigante, y gigante también por sus libros, escribió sin descanso mientras estuvo en Saignon.

Nunca he querido responderme a la pregunta que me hice entonces.

¿Por qué Julio Cortázar escribía de cara a la pared?

Volvimos a Aix, en silencio, después de haber comido entre velas evocadoras, y recuerdo que en el trayecto Manuel y yo tuvimos ganas de mear, y lo hicimos también en silencio, como si hubiéramos visto a un amigo que nos hubiera contado una historia que no requiriera más palabras ©

Vivir acaso

Teresa Rosenvinge

EL EXILIO MARCÓ A MUCHOS ESCRITORES ESPAÑOLES DEL SIGLO XX. ALGUNOS VOLVIERON, PERO JUAN RAMÓN JIMÉNEZ Y SU ESPOSA, ZENOBIA DE CAMPRUBÍ, MURIERON FUERA, EN PUERTO RICO. TERESA ROSENVINGE COMPONE ES ESTE ARTÍCULO UN POSIBLE RETRATO DE SU EXILIO Y ERRANCIA.

«Vivir acaso», con estas dos palabras resumía en el poema «Espacio» Juan Ramón Jiménez su dolor por el exilio, su tristeza por estar fuera de su país, su pena pocos años antes de morir a miles de kilómetros de su Moguer natal o de Madrid, la ciudad que le vio crecer y transformarse como persona, como escritor y como poeta. Murió en un país de habla hispana, en Puerto Rico, ingresado en la clínica donde dos años antes abandonó el mundo Zenobia, su mujer, su única y leal compañera. Murió JRJ después de haber recibido, cuando ya nada le importaba, el premio literario más esperado y más importante de las letras, el Premio Nobel, dejando tras de sí una obra inmensa y laberíntica sobre la que trabajó de manera incansable toda su vida.

El exilio de Juan Ramón Jiménez y de Zenobia empezó el mismo año que comenzó la guerra civil. Sólo unos meses después.de iniciada la contienda. En un Madrid revuelto e inseguro para él, a JRJ., que siempre se había manifestado a favor de la República, a la que defendió hasta su último aliento, le ofrecieron que saliera del país y que viajase a América para explicar en distintos foros internacionales lo que estaba ocurriendo en España, con la urgencia de recibir apoyos.. Así lo hicieron Juan Ramón y Zenobia, en un momento de pobreza casi absoluta, una vez vendidos los pocos objetos de valor que tenían, saliendo de su país con unas maletas llenas de ropa y poco más. Aquí dejaron, en el piso de la calle Padilla, de Madrid, sus enseres, su biblioteca y su

obra porque, como a otros exiliados les sucedería, JRJ pensó que no hacía falta llevarse todo aquello, que volverían pronto con el triunfo de la justicia y la derrota del fascismo. Fue un error que puede disculparse: es difícil prever lo inimaginable.

Qué diferentes suenan los versos del *Diario de un poeta recién casado* y los poemas que escribió Juan Ramón tras el exilio, porque son opuestas las miradas de quien sale de su tierra para ver mundo y la del que lo hace porque su vida está en peligro y su país ha sido secuestrado. La vida del autor de *Platero y yo*, como la de tantos otros que tuvieron que huir de las pistolas sediciosas de 1936, se dividió en dos el mismo día de su partida, y su desgarro se transformó en uno de los temas esenciales de su obra, ese mundo ideal de pureza por el que siempre había apostado y que al final fue brutalmente avasallado por la oscura realidad. Juan Ramón tenía ya 55 años, muchos tal vez para iniciar una vida nueva.

Hasta ese instante, la vida con JRJ había sido bastante generosa. Su infancia fue cómoda y su juventud desenfadada en Sevilla, entre bohemios y pintores, aquellos con los que tuvo contacto cuando pensaba –qué casualidad, como Rafael Alberti después– dedicarse a la pintura. Aunque tenía un carácter enfermizo que le obligó a estar ingresado alguna vez, él mismo contaba divertido las estancias hospitalarias entre los cuidados y la admiración de las religiosas más jóvenes en algunos hospitales, como el Ntra. Sra. Del Rosario, de Madrid. Que el joven Juan Ramón se hacía querer y que le quisieron está claro, pues siempre hubo alguien que le acogiera en su casa hasta que Alberto Jiménez Fraud le ofreció una habitación como huésped en la Residencia de Estudiantes de Madrid, sin duda alguna el mejor lugar de la capital para vivir un escritor de su categoría.

La idea del director de la Residencia cuando invitó a un escritor veterano a vivir allí fue que sirviera de modelo a aquellos otros estudiantes más jóvenes que la habitaban, entre ellos Federico García Lorca, Salvador Dalí y Luis Buñuel. A las entonces afueras de Madrid, en «la colina de los chopos», como la bautizó el propio poeta, se alzaban los tres edificios de la Residencia de Estudiantes, cobijo de literatos, de artistas, de filósofos, de políticos, centro del progreso, de la creación y del diálogo. Y es allí, en la Residencia de Estudiantes de ahora, isla escondida en un

Madrid gigantesco y desconocido, donde todavía se puede encontrar el espíritu con el que se concibió este centro de cultura y donde todavía también se halla el espíritu que el propio Juan Ramón imprimió a la Residencia cuando dirigía de manera eficaz su servicio de publicaciones, cuando con sus propias manos plantaba junto con los jóvenes residentes los árboles de sus paseos y jardines.

Muchos fueron los lugares en los que vivió Juan Ramón en Madrid. Estuvo en casas de huéspedes, en casas de amigos, en la Residencia, y, una vez casado con Zenobia, en dos o tres viviendas diferentes del barrio de Salamanca, el mejor de la capital. Zenobia Camprubí era una mujer culta, preparada, despierta, vital y trabajadora que pronto comprendió que vivir con Juan Ramón significaba vivir para su obra y que también encontró el sistema para subsistir ambos de forma desahogada, ocupándose de alquilar pisos a visitantes extranjeros y de abrir una tienda de arte popular que ella misma regentaba y atendía Todo eso hacía Zenobia, además de atender a su marido, además de pasar a máquina sus escritos, de cuidarle, de compartir traducciones con él.

Sería injusto hablar de Juan Ramón Jiménez y no hacerlo de Zenobia Camprubí, juntos pasaron momentos gratos e ingratos. Para Zenobia la salud y el bienestar de su marido le preocupó sobre todas las cosas. Zenobia, cuando percibía, ya en el exilio, que Juan Ramón caía en esas depresiones que fueron tan frecuentes, buscaba soluciones, cambiaban de lugar de residencia, buscaba vivir en sitios que se pareciesen a Andalucía, como la zona de Coral Gables, en Miami, Florida, y personas con las que hablar español; buscaba amigos, distracciones. Zenobia poseía entre otras cosas esa intuición que dicen que tienen las mujeres: el día que abandonaron Madrid, sugirió a su marido que se llevasen su obra, pero Juan Ramón dijo –en qué momento– que no y allí se quedó todo lo que estaba escribiendoy había escrito, su obra completa de 15.000 poemas, sus ochenta libros empezados que, junto con su biblioteca tanto le costaría luego volver a reunir.

El saqueo de la casa de Juan Ramón y de Zenobia en la calle Padilla fue uno de los episodios que más marcaron su exilio. Su biblioteca, que había sido construida con tanto cuidado y cariño y su obra, que era su mayor tesoro, se las llevaron de su casa tres des-

aprensivos que, a la hora de ser interrogados, se justificaron diciendo que lo que habían querido era «proteger su obra» y no llevarse sus bienes. De lo que quedó, tras muchas cartas escritas y recomendaciones, Juan Ramón recuperó sólo parte de su obra y algunos volúmenes de subiblioteca, el resto se perdió en librerías ajenas y librerías de viejo. Cosas de la guerra, como en el caso de tantos escritores, la salida apresurada deja atrás familia, seres queridos, domicilios, recuerdos, ciudades, lenguas, libros, bibliotecas, obra a medio hacer, objetos irrecuperables y muchas cosas más. Cuando en 1945 J.R.J. recibió una pequeña parte de sus libros escribió:

> «Cuando llegaron mis libros de Madrid, el olor de los libros míos que fueron de mi madre se esparció (jazmín, madreselva, violeta, rosa conservada entre las hojas) por toda la casa.
> Ya estoy en Moguer, Washington. Tú eres Moguer ahora, Washington, con el olor de las flores secas de mi madre en mis libros viejos».

En los libros quedan impresas muchas más cosas que una historia.

El destierro forzoso tuvo en Juan Ramón diferentes efectos, pasó momentos de sequía creadora, momentos de depresión profunda... descubrió también un Juan Ramón obligado a dar conferencias, comprometido con la Republica y con los niños sitiados en Madrid, un Juan Ramón enérgico y un Juan Ramón destrozado cuando se entera de que han fusilado a Federico García Lorca, cuando le comunican el final de Antonio Machado, cuando le llega la noticia de la muerte de su sobrino y ahijado, soldado en el frente de Teruel.

Guerra en España, el libro que cuidadosamente recompuso el poeta Ángel Crespo, y que se publicó en 1985, es un libro que reúne precisamente una serie de textos escritos durante y después de la guerra y constituye un libro imprescindible para conocer su sentimiento del destierro. Juan Ramón, en un texto que titula «Derecho y revés» escribe:

> «Vivir en América (América total) es para mí hoy, estar en el revés de Europa. Un estado intermedio entre la vida y la muerte, mi vida y mi muerte, por lo menos.

Pero Europa (la muerte) es ahora otra muerte con relación a ella misma, a la Europa de ayer mismo, a mi Europa; es otra muerte mía. (Europa puede ser mi muerte material, América quizás sea mi muerte definitiva.)

España de Europa me da en cuerpo y alma mi paraje, mi luz y mi lengua y me quita mi libertad. América me da mi libertad y me quita el alma de mi lengua, el alma de mi luz, y el alma de mi paraje. Soy en América, tan hermosa, un cuerpo bastante libre, un alma en pena, un ausente (en la naturaleza particular) de mí mismo.

¿No tiene solución de espacio en este mundo el poeta enamorado, el chopo español con la raíz al aire?»

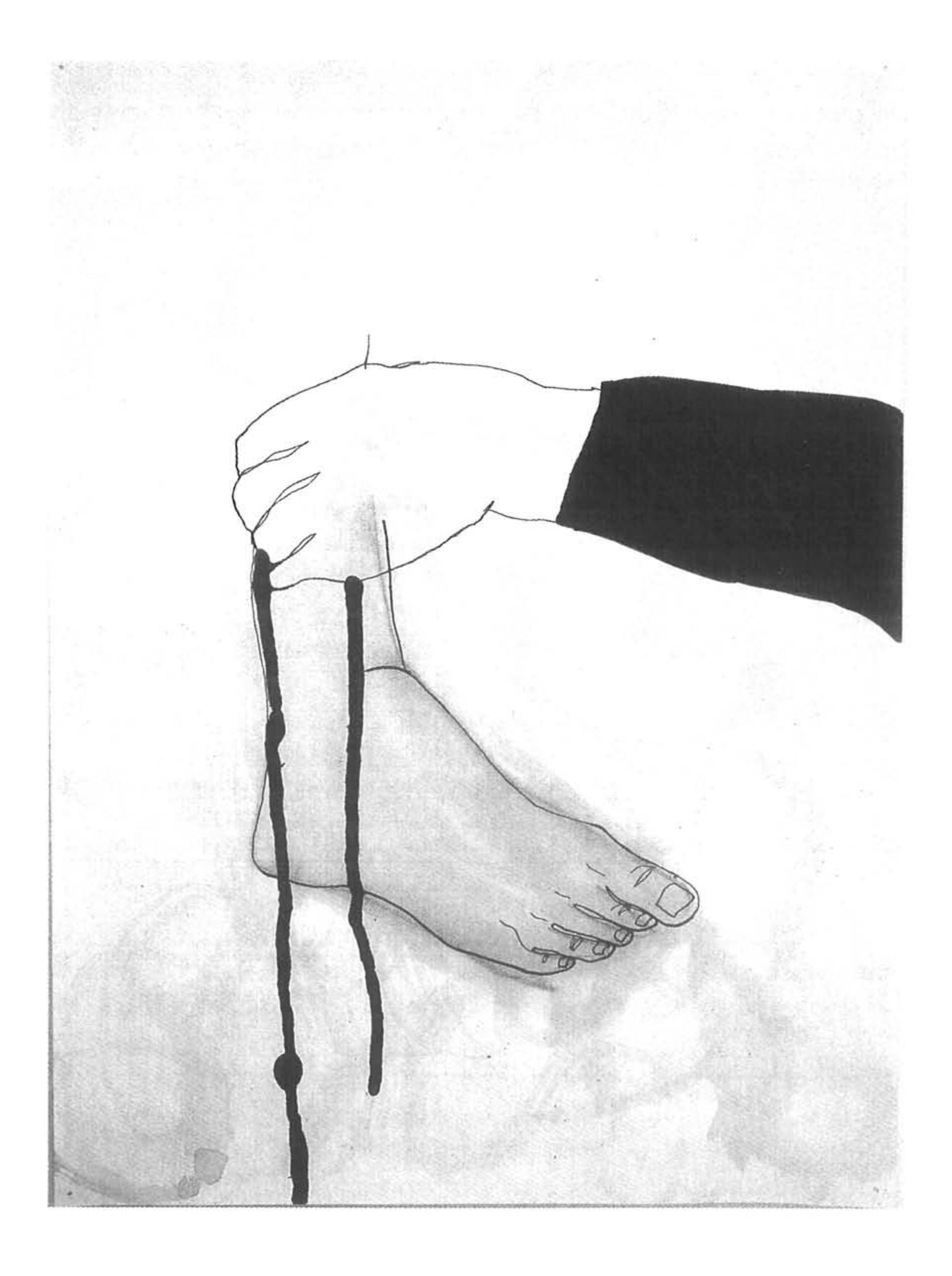
JRJ murió lejos de su país. Muchos fueron los intentos de que el poeta regresara, pero él tenía una idea clara: mientras en España gobernara Franco, él no regresaría. Así que murió en Puerto Rico, pero desobedeciendo su deseo, sus familiares directos decidieron trasladar sus restos a España, antes de muerto el franquismo. Su sepultura está en Moguer, donde está su Fundación. Durante el franquismo, su obra fue silenciada como la de tantos otros. Decía JRJ: «España, país realista. Casi toda su producción literaria, artística es realista. Ni ciencia ni abstracción por falta de respeto, silencio y bienestar. Los místicos, excepción única, tenían celda, comida necesaria y respeto, porque su espiritualidad era relijiosa, única salida espiritual tolerada en España. Lo moderno es realista también. Cuando un poeta –yo– pretende subir a otro plano más alto, no lo ven, no lo miran».

Ahora, sin embargo, la obra de Juan Ramón Jiménez es fácil de encontrar en las librerías. Actualmente, hay numerosos volúmenes que ponen al autor de *Eternidades* al alcance de la mano de los lectores, desde la obra completa que editó en dos copiosos volúmenes Espasa-Calpe hasta que, la editorial Visor en una cuidada colección de estética juanramoniana dirigida por Javier Blasco. Ya han aparecido numerosas entregas, cada una de ellas prologada por un poeta de la categoría: Ángel González, Joan Margarit, Luis García Montero, Carlos Marzal o Benjamín Prado, entre otros muchos. También se puede conseguir actualmente una publicación imprescindible de manejar que es el espléndido catálogo que

La Residencia de estudiantes publicó el año 2006, con motivo de la exposición sobre el escritor, y que contiene textos de los mejores especialistas y numerosas fotografías. La Residencia de estudiantes recientemente se ha animado a publicar un libro más sobre el escritor: titulado *Crónica de un Premio Nobel,* de Alfonso Alegre Heitzmann. Y también el Centro de las Letras andaluz ha sacado otro libro-catálogo preparado por Javier Blasco, que ofrece en él una introducción de casi trescientas páginas que es una de las mejores biografías de Juan Ramón que se han hecho. Para terminar, la escritora Fanny Rubio acaba de editar un libro de Aurora de Albornoz, en el que se reúne una serie de trabajos que la profesora, amiga, y en su día alumna, de Juan Ramón Jiménez, publicó en la prensa. Como se ve, la obra del premio Nobel onubense parece no tener fin, pero por fortuna tampoco lo tiene el interés de estudiosos y lectores, que no dejan de encontrar en ella esa suma de inteligencia y belleza que movió siempre su mano a la hora de escribir. Su exilio doloroso en Cuba, Estados Unidos y Puerto Rico estuvo lleno de nostalgia y enfermedades, y lleno de privaciones económicas que pormenoriza Zenobia en sus jugosos *Diarios*, publicados por Alianza Editorial en tres volúmenes. También conoció momentos de éxito y felicidad, si es que ese sustantivo puede aplicársele en algún caso a un hombre del carácter oscuro de Juan Ramón Jiménez. Entre esos momentos, quizás el más notable sea su visita a Argentina y Uruguay, donde tuvo un éxito descomunal que hizo que las ciudades por donde pasaba para dar sus conferencias se colapsaran debido a la afluencia masiva de público.

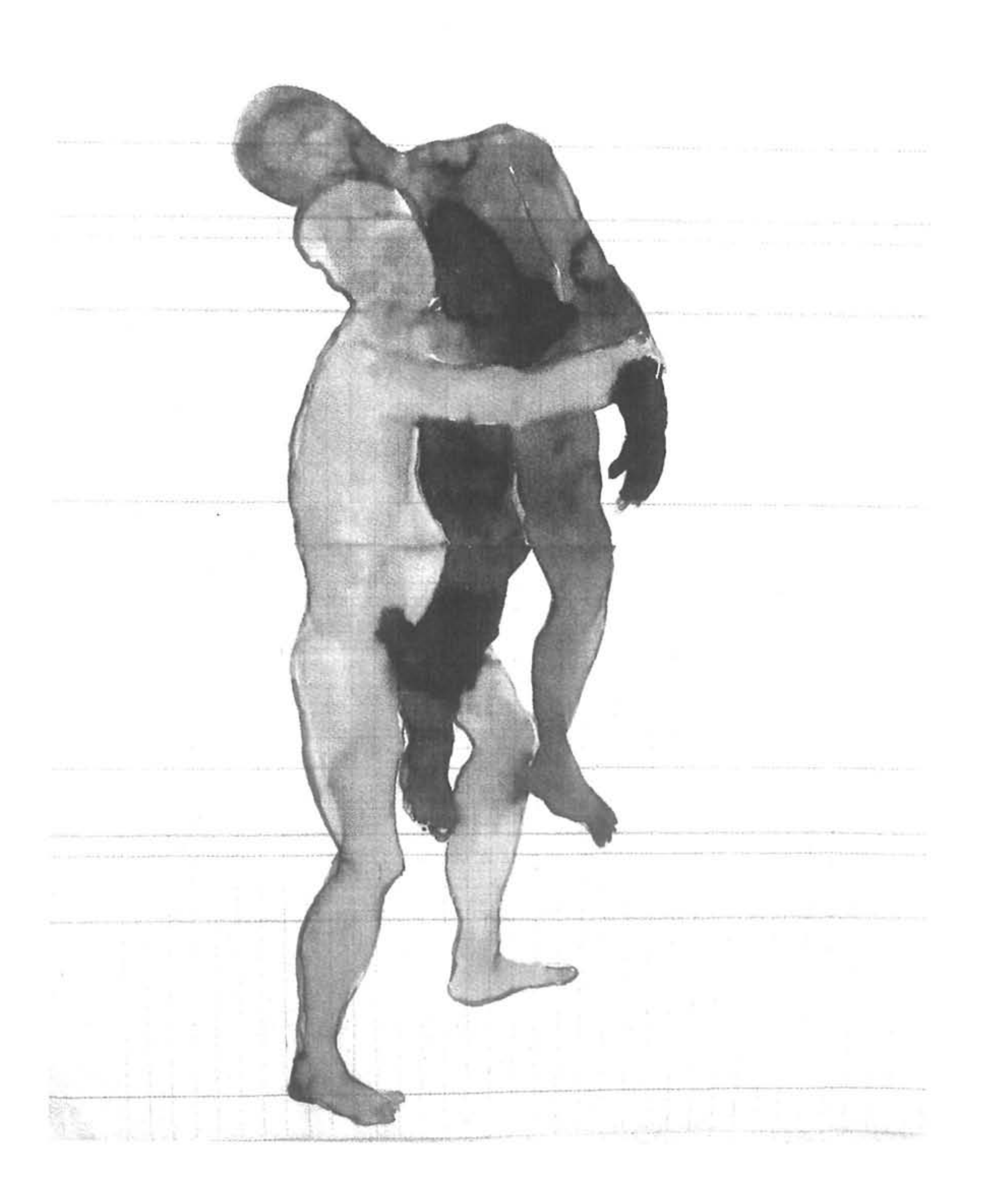
Pero además de marcar su vida, el exilio también cambió su estilo, le abrió la puerta de su poesía a la realidad terrible de un siglo sangriento y fomentó que Juan Ramón Jiménez escribiera algunos de sus libros más profundos e imperecederos, los que se reúnen en el tomo *Lírica de una Atlántida*, que junta maravillas como *Espacio* o *Animal de fondo*, libros tan emocionantes como *De ríos que se van*, que es una despedida de Zenobia Camprubí, por entonces muy enferma ya de cáncer, y multitud de poemas extraordinarios en las secciones *Poemas de Coral Gables* o *Dios deseado y deseante*. Si se empieza a leer a Juan Ramón Jiménez de

atrás hacia delante, comenzando por esos poemas últimos, se estará partiendo de la cumbre de esa montaña imponente que es su obra. Aunque sin duda él habría preferido no tener que pagar un precio semejante ©





CH



Little boy –Tres sueños para Kurosawa–

Raúl Zurita

SUEÑO 112

La casi imperceptible curvatura de su borde recordaba la de un planeta fotografiado poco antes de que la sonda se posara sobre él, mientras que arriba, recortando la inmensa superficie, la oscuridad infinita y brillante se abría dibujando efectivamente la tajante noche estelar...
Sé que desde esa imagen han pasado millones de años y sé que en el sueño me llamo Paul. Nací en Quincy, Illinois, el 23 de febrero de 1915, y esta mañana, al ir a buscar el diario de siempre, vi que el número de mi casa estaba cambiado. Me sorprendió que fuera invierno en pleno agosto, pero me ha tocado una mala racha así que lo dejé ir junto al enorme titular y a los dos sobres que estaban bajo la puerta y entré sin más a la parte donde vienen los empleos. A la media página caí en cuenta de que todo el diario estaba en español. No recuerdo haber aprendido más que tres o cuatro frases de español en toda mi vida: «¿Señorita, está usted bien?», «bonito día», «en México somos muy querendones», sin embargo ahora lo leía con total fluidez como si esa fuera mi lengua desde siempre. Miré entonces los sobres; ambos venían dirigidos a mí, pero la calle que figuraba era otra: Los Españoles, y el número 1974 era el mismo que vi en el dintel de la puerta. Vuelvo al titular y me estremezco. Al salir siento la ráfaga del granizo y luego mi propio jadeo mientras corro con desesperación buscando el primer puesto de diarios. Doy con él. La inmensa superficie azulosa se inclina de golpe viniéndose encima como cuando un bombardero se deja caer de lado y un segundo después la nube

se elevaba creciendo vertiginosamente hasta tomar la forma que muestran todos los periódicos de la mañana.
P le digo entonces despertándola, mira lo que he hecho.

SUEÑO 115

La cúpula de concreto del edificio de exposiciones se alza contrastando con el enjambre de pequeñas casas de madera que cubren casi por completo la ciudad mientras al frente, las dos enormes plataformas del puente Aioi se cruzan como una T, uniendo las orillas del río y la península que se forma un poco más abajo, antes de que los dos cauces se junten. Fuera de esas, no son muchas más las construcciones de cemento armado; la prefectura, la nueva escuela, la fábrica de automóviles, y parecen costras blancas en medio de una piel rugosa y oscura. Atravieso con mi madre el puente hacia la estación para esperar la llegada del tren. Ha comenzado a aclarar. Mi padre desciende del vagón y su silueta acercándose por el andén me inspira reverencia y temor. Yazuhiko, me dice saludándome, y yo inclino la cabeza bajando los ojos. Miro el suelo. El pavimento del andén ha desaparecido y en su lugar la playa se alarga. Giro. El perfil amoratado de los cerros se abalanza en la luz creciente del día y en una escena remota recuerdo un puerto: Valparaíso, una vida, cuatro hijos, nietos, y los fragmentos de la noche a la que he llegado (una borrachera de estudiantes y luego una pelea, unas carreras frenéticas y de golpe, estallando en la oscuridad, el sonido estridente del mar, inmediato, definitivo, agudo como un chillido). Me sacudo la arena y comienzo a caminar desde esa vida. La playa se hunde entre los granos del pavimento. Levanto los ojos.
Pequeña Yazuhiko, pequeña Yazuhiko, repite mi padre.

SUEÑO 116

Mi madre me vino a dejar. Vestía una blusa de sangre y cuando salimos la neblina de la mañana la envolvió como si fuera una

flor roja deshilachándose. Ahora se ha despejado y a lo lejos se ven las montañas. El colegio queda a pocas cuadras y al doblar hacia Providencia los edificios se decantaron por un instante entre la niebla y luego desaparecieron. El colegio es una simple casa de dos pisos unida con otra como esas viejas viviendas pareadas construidas en los años 30 en Santiago. Subo corriendo las escaleras y llego a la sala de clases. Antes debe haber sido un dormitorio, por su ventana se ve el muro que da la calle, después las copas de los árboles y más allá las mismas montañas ahora levemente rojas.

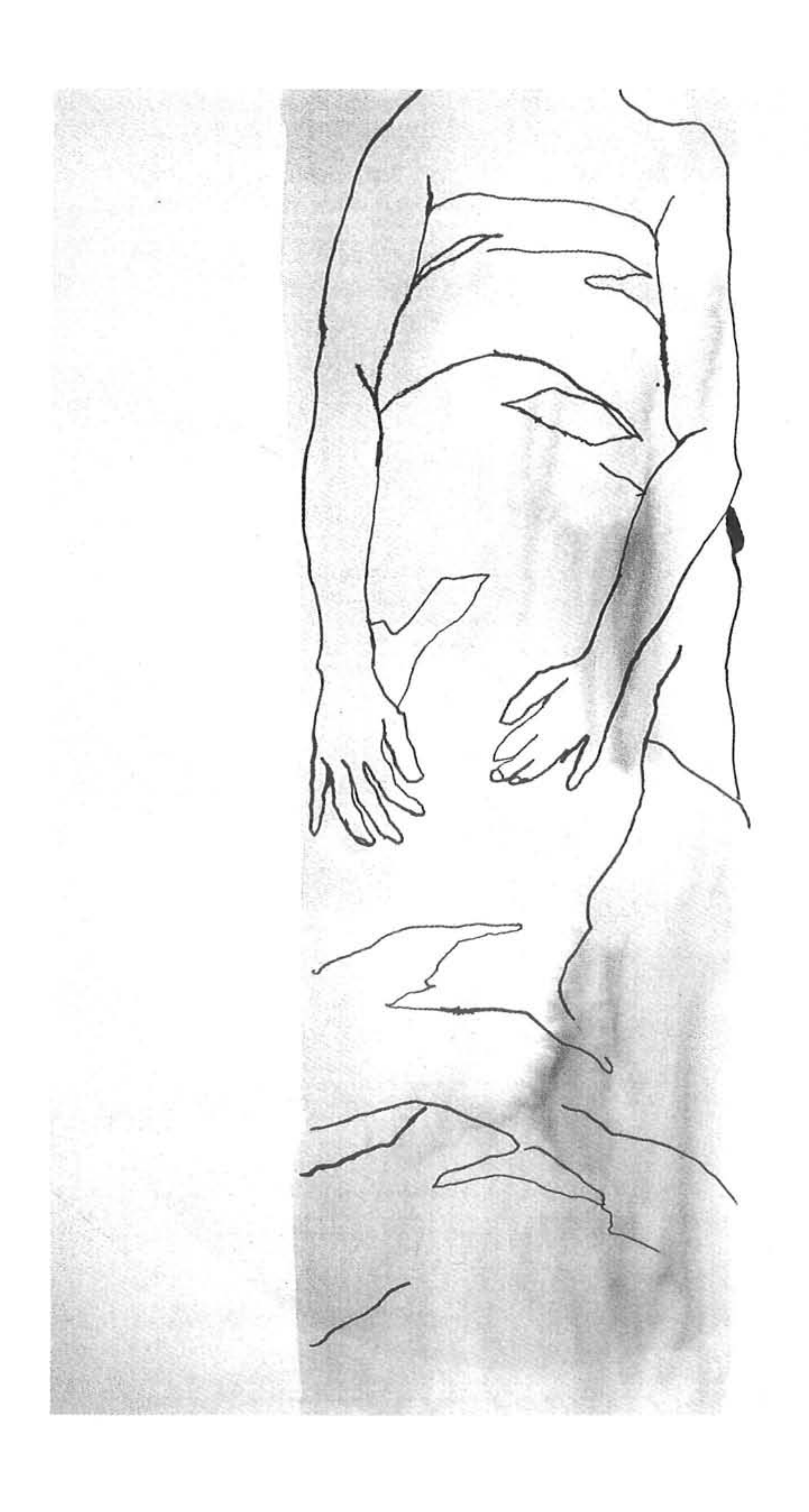
Sobre la pizarra la maestra escribe la fecha que debemos repetir en voz alta; un día, un mes, un año: 1957. Como digo, los edificios aparecieron de pronto como si fueran alargados cubos blancos, no muy altos y de un diseño riguroso, en extremo simple, lo que les otorga esa exactitud aséptica y sin emociones que caracteriza las calles de las ciudades reconstruidas. Camino por una de esas calles. Es aún temprano y por cuadras y cuadras los edificios se repiten con una monotonía insistente que sólo se interrumpe en la costanera. Frente a ella se abre una ancha explanada de agua formado por la conjunción de dos ríos y el puente con las losas que se cruzan en la mitad resulta de una familiaridad extraña. Atravieso entonces el puente y llego a la punta de la península que se recorta en el medio. Desde el borde de la rivera opuesta, la cúpula del arrasado edificio de exposiciones continúa resaltando como si fuera un gigantesco ojopartido, pero ya no ante las pequeñas viviendas de madera, sino frente a los dos futuristas pabellones de cristal y piedra del Memorial de la Paz. Es el año 2008. Han pasado 51 y efectivamente estoy en una ciudad reconstruida.

Lo que sigue es la rápida crónica de un despertar: vuelvo a mirar por la ventana del colegio. La cordillera tiene un tinte rojo que me recuerda su blusa de sangre. Más acá están las copas de los árboles y recortándose sobre ellos, los edificios se alargan como ingrávidos cubos blancos.

Desde una de sus ventanas veo la angosta calle arbolada, como de provincia, y en el medio el pequeño colegio. Sé entonces que en los próximos tres segundos voy a morir.




CH
Punto de
vista



El mundo de Onetti. Dualidad teoría-práctica en Mario Vargas Llosa

César Viúdez

VARGAS LLOSA ES, ADEMÁS DE UN GRAN NOVELISTA, UN CRITICO NOTABLE QUE HA DEDICADO A LA NOVELA Y AL CUENTO NUMEROSOS ESTUDIOS. CÉSAR VIÚDEZ REPASA LA TOTALIDAD DE ESTA OBRA CON MOTIVO DE *EL VIAJE A LA FICCIÓN* (ALFAGUARA), DONDE EL AUTOR PERUANO ESTUDIA EL IMAGINARIO DE JUAN CARLOS ONETTI.

Mario Vargas Llosa ha publicado recientemente *El viaje a la ficción. El mundo de Juan Carlos Onetti*[1], un ensayo literario en el que estudia sistemáticamente, en orden cronológico y con lápiz y papel a la mano, la obra del cuentista y novelista uruguayo. El escritor reivindica una vez más la trascendencia de Onetti en la narrativa en español, define su estilo, enjuicia sus textos, señala constantes en su proceso creativo, perfila sus personajes arquetípicos, muestra la evolución de éstos y la de las ciudades ficticias que habitan, rastrea influencias de otros escritores, hace notar similitudes y diferencias con otros creadores, apunta datos biográficos decisivos en su estado de ánimo y producción, y recoge testimonios que alimentan su leyenda de escritor 'maldito'. Este trabajo nació en un curso que el autor peruano impartió en el otoño de 2006 en Georgetown University.

En opinión de Vargas Llosa, «Onetti fue el primer novelista de lengua española moderno», por su voluntad renovadora, su visión cosmopolita, su capacidad introspectiva, su técnica narrativa y la

---

1 Mario Vargas Llosa: *El viaje a la ficción. El mundo de Juan Carlos Onetti*, Alfaguara, Madrid, 2008.

autenticidad de su lenguaje. El autor peruano lo equipara a Joyce, Kafka, Proust, Faulkner, Scott Fitzgerald, Mann, Rulfo o Borges. Para Vargas Llosa, *La vida breve* es «la mejor novela escrita en América Latina hasta el año en que apareció (1950)» y el cuento «El infierno tan temido» puede que sea «la más inquietante exploración del fenómeno de la maldad humana» en nuestra lengua.

De la obra onettiana, el autor peruano destaca tres novelas: *La vida breve*, *El astillero* y *Juntacadáveres*, y varios cuentos que considera pequeñas obras maestras: «Un sueño realizado»; «Bienvenido, Bob»; «El infierno tan temido; «Esbjerg, en la costa»; «Jacob y el otro», entre ellos. Se muestra convencido de que el escritor uruguayo alcanzó la destreza técnica antes como cuentista que como novelista.

Vargas Llosa muestra la angustia, la mediocridad y la maldad del universo ficticio creado por el escritor uruguayo, un lugar donde proxenetas, prostitutas y gentes desalmadas ocupan una posición prominente. Unas creaciones, sostiene el novelista peruano, repletas de fracasados que huyen de la realidad a través de la locura, el suicidio o la ficción. Según Vargas Llosa, el estilo «crapuloso» y «nublado» de Onetti es adecuado a su fin, a la naturaleza onírica pretendida, a la incertidumbre lograda. El autor peruano indaga lúcidamente en la prosa del escritor uruguayo a la búsqueda de la huella de otros creadores: la influencia de Faulkner en la estrategia narrativa y la ambición de crear un mundo propio; los instintos bajos, la violencia y el habla callejera de Céline; el salto borgiano de la realidad a la ficción; la novela policial, etcétera. A la vez, explica las diferencias existentes entre el mundo ficticio de Onetti (Santa María) y el de Faulkner (Yoknapatawpha County), la distancia que hay en temas y estilo entre el escritor uruguayo y Borges, la discordia entre estos dos genios, el desdén hacia Onetti que manifestó el escritor argentino y la corazonada de Vargas Llosa respecto a esta cuestión: «Mi pálpito es que Borges nunca leyó a Onetti».

El autor peruano, en sus estudios críticos, hace constar anécdotas de las vidas de los creadores que investiga y traza el perfil psicológico de éstos, porque entiende que «todas las biografías explican en gran parte la obra literaria ... [y que] puestos a elegir, se equivocan más los críticos que se atienen a un criterio estricta-

mente estilístico que los que siguen un criterio estrictamente biográfico» [2]. El escritor refiere a la introversión y querencia a soñar del muchacho Onetti, los oficios que desempeñó, la decadencia económica y política de Uruguay, los efectos de la dictadura y el exilio en sus textos y en su estado anímico. El Onetti que trasluce en estas páginas es un hombre huraño, reservado, depresivo, bohemio, mujeriego, fumador, bebedor, trasnochador, inteligente y sarcástico.

La conciencia profesional y estética de Vargas Llosa es alta. Es un disciplinado estudioso que indaga en aspectos biográficos, sociales, técnicos y culturales de otros autores. No para oficiar de exhumador de méritos, sino para aprender, superarse constantemente y dominar el lenguaje, la técnica y todos los aspectos que afectan al oficio, que es el paso previo e imprescindible para llegar a ser un buen polígrafo. El escritor considera que se requieren tres ingredientes para que aparezca un gran creador: oficio –técnica–, ideas –inspiración, originalidad– y cultura –aporte, «la manera como su obra se define respecto a la tradición, la renueva, enriquece, critica y modifica»– [3].

Vargas Llosa, en un estilo creativo y un lenguaje accesible y de intensa carga poética, ha publicado trabajos sobre la condición del escritor en el Perú: *Sebastián Salazar Bondy y la vocación del escritor en el Perú* (1966) o *La utopía arcaica. José María Arguedas y las ficciones del indigenismo* (1996); acerca de escritores que admira desde una perspectiva profesional: *García Márquez. Historia de un deicidio* (1971), *La orgía perpetua: Flaubert y Madame Bovary* (1975), *La tentación de lo imposible. Victor Hugo y* Los Miserables (2004) o *El viaje a la ficción. El mundo de Juan Carlos Onetti* (2008); en torno a la creación literaria: *Cartas a un joven novelista* (1997); a propósito de una de sus obras de cabecera, la novela de caballerías de Joanot Martorell: *Carta de batalla por Tirant lo Blanc* (1969), *Martorell y 'el elemento añadido' en Tirant lo Blanc* (1971), *El combate imaginario: las cartas de bata-*

[2] Ricardo Cano Gaviria: *El buitre y el Ave Fénix. Conversaciones con Mario Vargas Llosa*, *op. cit.*, p. 33.

[3] Mario Vargas Llosa: «La batalla perdida de 'Monsieur' Monet», Piedra de Toque, *El País* [Madrid], 14 de marzo de 1999, pp. 13-14.

lla de Joanot Martorell, en colaboración con Martín de Riquer (1972), y *Las palabras como hechos* (1991); o con el fin de hacer proselitismo de obras queridas: *La verdad de las mentiras* (1990).

Una anécdota puede ilustrar bien la disciplina, el hambre de conocimiento del escritor y la importancia que éste concede al estudio. En *El pez en el agua* escribe que durante los tres años de campaña electoral a la Presidencia del Perú, después de largas jornadas de viajes, actos de propaganda política y atención a medios de comunicación, cuando apenas dormía, cada jornada, «temprano en la mañana, antes de salir a correr, cuando empezaba a clarear y la quietud de la casa me recordaba la era prepolítica de mi vida» estudiaba a Karl Popper, y «en las noches, antes de dormir, leía poesía, siempre a los clásicos del Siglo de Oro, y la mayor parte de las veces a Góngora [«el más diestro hacedor de metáforas de la lengua castellana»[4]]. Era un baño lustral, cada vez, aunque fuera sólo por media hora, salir de las discusiones, las conspiraciones, las intrigas y las invectivas y ser huésped de un mundo perfecto»[5].

En su dilatada vida profesional Vargas Llosa no ha dejado de preparar y dictar cursos, seminarios y conferencias sobre teoría literaria o escritores (Gustave Flaubert, Victor Hugo, Pablo Neruda, Jorge Luis Borges, José María Arguedas, Oquendo de Amat, Inca Garcilaso, Julio Cortázar, Gabriel García Márquez, Azorín, Alfonso Reyes, Ortega y Gasset, Octavio Paz, etcétera). El escritor prepara de manera rigurosa los cursos que imparte; si es preciso, relee de un tirón la obra completa de un creador y toma el pulso a la obra crítica sobre el autor en cuestión. Su curiosidad intelectual no se circunscribe al ámbito literario. Siempre le han interesado la historia, el pensamiento político-social y el arte. Fruto de la experiencia, el estudio y la investigación, Vargas Llosa ha configurado su propia *poética literaria*, su propia *poética periodística* y su propia visión del pensamiento político-social y de la creación y crítica artística. No hay lugar para la improvisación en

---

4 Mario Vargas Llosa: «Los buenos terroristas», Piedra de Toque, *El País* [Madrid], 24 de diciembre de 1996, pp. 13-14.

5 Mario Vargas Llosa: *El pez en el agua*, Seix Barral, Barcelona, 1993, pp. 211-212.

el universo vargasllosiano: el escritor se rige por la dualidad teoría-práctica. Sus textos y discursos están amparados por un firmamento teórico propio, elaborado y bien definido.

Para el autor peruano, colaborar en sus años universitarios con Raúl Porras Barrenechea fue una experiencia intelectual que le marcó de por vida. Este reputado historiador fue su maestro en el sentido clásico del término –instructor, modelo profesional y cívico, tutor y protector–. Un referente profesional para el profesor Vargas Llosa, un ejemplo de las cualidades que debe atesorar un docente:

> «...Porras Barrenechea se agigantaba en el pequeño estrado de la clase y cada una de sus palabras era seguida por nosotros con unción religiosa. Exponía con una elegancia consumada, en un español sabroso y muy castizo –había comenzado su carrera universitaria enseñando a los clásicos del Siglo de Oro, a los que había leído a fondo, y de ello quedaban huellas en su prosa y en la precisión y riqueza con que se expresaba– ... tenía el fanatismo de la exactitud y era incapaz de afirmar algo que no hubiera verificado ... Porras Barrenechea preparaba ese curso que dictaba ya tantos años, con el rigor de quien va a enfrentarse a un auditorio por primera vez.»[6].
>
> «...Fue el más extraordinario profesor que me haya tocado escuchar. Sólo Marcel Bataillon, otro historiador, a quien oí dictar un curso en el Collège de France (sobre un cronista del Perú, precisamente), tenía parecida elocuencia, fuerza evocadora y probidad académica. Pero ni siquiera el docto y elegante Bataillon podía cautivar a un auditorio con la hechicería de Porras Barrenechea ... las clases del curso de Fuentes Históricas atraían a tal número de oyentes que había que llegar con mucha anticipación...
>
> En boca de Porras, la historia era anécdota, gesto, aventura, color, psicología...
>
> A esta noción de la historia que, con ánimo de desprestigiarla, los historiadores científicos calificaban ya entonces de román-

[6] Mario Vargas Llosa: *El pez en el agua*, *op. cit.*, pp. 235-236.

tica, Porras Barrenechea añadía una exigencia de erudición y de rigor documental que ninguno de sus colegas y críticos de la Universidad de San Marcos fue capaz de igualar...»[7].

¿Qué tipo de estudios gustan al escritor? A su juicio, el trabajo que Octavio Paz dedicó a Sor Juana Inés de la Cruz, *Las Trampas de la Fe* (1982), que resume todo el material biográfico y bibliográfico que la escritora había originado hasta la fecha, es el mejor libro de crítica literaria aparecido en América Latina: «Me refiero a esos ensayos en los que la investigación rigurosa, la imaginación, el buen gusto y la elegancia expositiva se alían para explicar una obra literaria, el proceso que la gestó, la manera en que la experiencia privada de su creador y la realidad histórica y social de su tiempo se reflejan en ella, y el efecto que tuvo en la cultura de su época y en las que la sucedieron. No minimizo ni descarto los estudios especializados –filológicos, estilísticos, estructuralistas, deconstruccionistas, etcétera– que, hoy, por lo general, están fuera del alcance del lector profano, pero si tengo que elegir prefiero esos trabajos a medio camino entre el análisis y la creación que, tal como lo hacen la poesía y la novela con la realidad vivida, se valen de la literatura existente para construir a partir de ella obras que la trascienden y son, en sí mismas, literatura de creación»[8].

Sebastián Salazar Bondy y la vocación del escritor en el Perú (1966) es el tributo a un bravo y tenaz guerrero de la literatura; un autor que, según Vargas Llosa, quiso ser escritor en un país que no necesita de polígrafos, que aún siendo consciente de que libraba una batalla perdida, luchó por ser leal a la literatura sin sucumbir al exilio exterior ni interior. Un cruzado que sirvió de estímulo a muchos compatriotas –entre ellos el propio Vargas Llosa– para intentar ser creadores. El ensayo también es una denuncia a la difícil situación del escritor peruano: un incivil, un paria, un solitario, un medio payaso, un medio anormal en una

---

7 Mario Vargas Llosa: *Diccionario del amante de América Latina*, Paidós, Barcelona, 2006, p. 300.

8 Mario Vargas Llosa: «Una mujer contra el mundo», Piedra de Toque, *El País* [Madrid], 30 de diciembre de 2007, p. 37.

sociedad en la que la mayor parte de sus miembros no están en condiciones de leer y la minoría que sí lo está no tiene interés. Con el tiempo, el medio asimila o vence al autor peruano, quien frustrado sucumbe a la pereza, el escepticismo, la bohemia, la neurosis, el alcohol. «Cuando van a la tumba, la mayoría de escritores peruanos son ya cadáveres tiempo atrás y el Perú no suele conmoverse por esas víctimas que derrotó diez, quince, veinte años antes que la muerte. En Sebastián, nuestra ciudad, nuestro país tuvieron a un resistente superior; la muerte lo sorprendió en el apogeo de su fuerza, cuando no sólo soportaba sino agredía, con todas las armas a la mano, a su enemigo numeroso y sutil»[9].

«El novelista peruano José María Arguedas se disparó un balazo en la sien –frente a un espejo para no errar el tiro– el 28 de noviembre de 1969, en un baño de la Universidad Nacional Agraria La Molina, en Lima». De esta manera tan dramática arranca el capítulo I de *La utopía arcaica. José María Arguedas y las ficciones del indigenismo* (1996). Vargas Llosa cree que el dramaturgo peruano no pudo soportar la presión acumulada por sus traumas personales, el drama de un país partido en dos culturas y dos lenguas y 'la situación' del escritor en América Latina (su difícil articulación y acomodo en el medio). Según Vargas Llosa, en los textos de su última época, Arguedas reclamaba a sus compatriotas «afecto, reconocimiento, comprensión». Su generación fue la última en América Latina que antepuso la responsabilidad social al talento y la imaginación, y que creyó ingenuamente que la literatura podía producir cambios históricos profundos e inmediatos. Entonces, se exigía al escritor un compromiso político, una posición ideológica y una acción política; a veces, antes que un compromiso personal con la obra. Vargas Llosa cree que esta presión embota o ahoga la vocación literaria (el escritor debía ser un agitador, un reformista, un moralista antes que un creador, y «los buenos sentimientos no producen literatura sino religión, moral, política, filosofía, historia, periodismo ... la literatura no demues-

[9] Mario Vargas Llosa: «Sebastián Salazar Bondy y la vocación del escritor en el Perú», *Contra viento y marea, I (1962-1972)*, Seix Barral, Barcelona, 1990, pp. 111-135.

tra sino muestra; en ella las obsesiones y las intuiciones son tan importantes como las ideas»)[10].

En *García Márquez. Historia de un deicidio* (1971) el autor peruano confronta la vida del escritor colombiano con su obra. Destaca la importancia de la infancia en el mundo autónomo que crea el autor de *El amor en los tiempos del cólera*. Vargas Llosa aplica su *poética literaria* a la obra de García Márquez: Novelar es un acto de rebeldía contra la realidad, contra Dios. El escritor no acepta la realidad conforme es y crea una vida ilusoria. Los 'demonios' de la vida de un escritor, que lo enemistaron con la realidad, son los 'temas' de su obra. Los 'demonios' que deciden y alimentan la vocación pueden ser personales (Aracataca –el pueblo donde pasó sus primeros años García Márquez–, la casa de los abuelos donde convivían vivos y muertos, el abuelo don Nicolás...), sociales o históricos (la fundación de Aracataca, la estructura social del pueblo, las guerras civiles, la fiebre del banano, la violencia...) y culturales (la influencia de Faulkner, Hemingway, Sófocles, Virginia Woolf, «El gran Burundún Burundá ha muerto» de Jorge Zalamea, Rabelais, las novelas de caballerías, «Las mil y una noches», Borges, *A journal of the plague year* de Daniel Defoe, o *La peste* de Camus)[11].

Tras leer en 1959 *Madame Bovary*, Vargas Llosa supo qué escritor le hubiera gustado ser y que hasta el último de sus días permanecería enamorado de la rebelde Emma Bovary. En *La orgía perpetua* (1975) el autor peruano indaga en el 'formalismo' flaubertiano: «conciencia artística, obsesión descriptiva, autonomía del texto». El escritor es un artista que ha de prestar especial cuidado a la elección de las palabras («resolver los problemas de nominación, adjetivación, eufonía, ritmo»). Flaubert construía sus historias de manera lenta, escrupulosa, sistemática y documentada, y las corregía palabra por palabra, frase por frase, leyendo en voz alta, preocupado por la sonoridad de su escritura. La descripción contribuye a la totalización; el autor francés construía una 'realidad

---

[10] Mario Vargas Llosa: *La utopía arcaica. José María Arguedas y las ficciones del indigenismo*, Fondo de Cultura Económica, México D. F., 1996, pp. 9-28.

[11] Mario Vargas Llosa: *García Márquez. Historia de un deicidio*, Barral Editores, Barcelona, 1971, Parte I, «La realidad real».

ficticia' tan vasta como la 'realidad real'. El factor visual en la novela flaubertiana resulta preponderante; describe sin interpretar y muestra sin juzgar. La tendencia objetivista se caracteriza por el uso del narrador omnisciente (el relator invisible) y la importancia de la descripción. Flaubert fue un trabajador incansable, un artista que vivió la literatura como una orgía perpetua («la literatura como fuente de deseo y foco de placer»); empleó tres años en la fase de documentación de la *Tentation de Saint Antoine*, y cuatro años y siete meses y once días, prácticamente sin interrupciones, en la redacción de *Madame Bovary*»)[12].

En *Cartas a un joven novelista* (1997) Vargas Llosa mantiene una ficticia relación epistolar con un incipiente escribidor. El experimentado escritor se pone en la piel del aprendiz que siente el llamado pero todavía no es dueño del oficio y le ofrece consejo en torno a la creación literaria: la literatura es una actividad absorbente (hay que vivir para escribir). A veces, la disciplina y la perseverancia pueden producir el genio. La invención 'pura' no existe en el dominio literario; los temas eligen al escritor y no al revés. «El texto, el discurso es un todo irrompible». El poder de persuasión sólo se alcanza a través de la forma lograda. Nadie puede enseñar a otro a crear (a lo sumo, a escribir y leer); el escritor se hace haciendo, escribiendo, «tropezando, cayéndose y levantándose sin cesar»; en última instancia está solo, debe olvidar todos los consejos y ponerse a escribir[13].

Allá por 1953 o 1954 Vargas Llosa estudiaba en San Marcos. El profesor de Literatura despachó en un visto y no visto el género de las novelas de caballerías con unas frases que había tomado de Menéndez Pelayo. «Lo acusó de profuso, confuso, irreverente y por momentos hasta obsceno y nos anunció que pasaríamos sobre él como sobre ascuas, en busca de libros más valiosos»[14]. El espíritu de contradicción del escritor le precipitó hacia la Biblioteca a comprobar si se ajustaba a verdad o no el discurso del docente. El

---

[12] Mario Vargas Llosa: *La orgía perpetua*, Bruguera, Barcelona, 1978.

[13] Mario Vargas Llosa: *Cartas a un joven novelista*, Ariel/Planeta, Barcelona, 1997.

[14] Mario Vargas Llosa: *Carta de batalla por Tirant lo Blanc*, Seix Barral, Barcelona, 1991, p. 87.

primer libro que tomó fue *Tirant lo Blanc* en la edición crítica de Martín de Riquer y desde entonces supuso para él un modelo de novela como lo son *La guerra y la paz*, *Madame Bovary*, *Esplendor y miserias de cortesanas*, *Moby Dyck* o *Luz de agosto*. Cuando Vargas Llosa aterriza en Madrid (1958) se sorprende de que esta obra («una cumbre del género») no sea conocida por el lector medio. Se empeñó en que esta circunstancia cambiara y en 1969 convenció a Carlos Barral de la conveniencia de publicar una edición comercial que enseguida se vendió[15]. En *Carta de batalla por Tirant lo Blanc* (1991) se recogen tres ensayos del autor peruano sobre la obra de Joanot Martorell[16]. En esta recopilación Vargas Llosa comparte con el lector sus reflexiones sobre esta «ficción moderna» del siglo XV: Cervantes no mató a las novelas de caballerías; «fue el miedo del poder a la imaginación, enigma natural del dogma y fuente de toda rebelión», lo que las sentenció («Las había condenado la Iglesia y perseguido la Inquisición, muchos escritores las vituperaron y por fin la sociedad las olvidó»[17]); si algún libro mató a las novelas de caballerías fue el propio *Tirant lo Blanc* por superación del género. Se cometió una gran injusticia con este género que produjo obras de gran imaginación y del que son deudores la novela romántica, el folletín, las aventuras decimonónicas y hasta los *westerns* cinematográficos. Martorell es el primer autor que ambiciona una 'novela total' («Novela de caballerías, fantástica, histórica, militar, social, erótica, psicológica: todas esas cosas a la vez y ninguna de ellas exclusivamente, ni más ni menos que la realidad»[18]). Crea un mundo en el que se vive para gozar, un mundo en el que la forma y el ritual importan más que la matanza, un mundo en el que las palabras prevalecen sobre los hechos y el juego mueve la vida. Martorell profundiza en la psicología de los personajes, a diferencia de otras novelas del género; crea un héroe *humano* que como el resto de mortales padece accidentes, ama y muere de enfermedad[19].

---

[15] *Ibídem*, p. 5.

[16] *Carta de Batalla por Tirant lo Blanc* (1969), *Martorell y el «elemento añadido» en Tirant lo Blanc* (1971) y *Tirant lo Blanc: Las palabras como hechos* (1991).

[17] *Ibídem*, p. 10.

[18] *Ibídem*, p. 26.

[19] *Ibídem*.

Durante mucho tiempo Vargas Llosa deseó estudiar *Los Miserables*. Por fin se dieron las circunstancias propicias y se sumergió durante dos años en la obra y época de Victor Hugo. El resultado fue la publicación de *La tentación de lo imposible. Victor Hugo y* Los Miserables (2004): Esta novela es «una marcha del mal al bien», «la redención del hombre». Victor Hugo creía que la literatura podía contribuir a paliar la ignorancia y la miseria en la tierra; en la obra se propugna un «idealismo reformista» (las escuelas, la ciencia, la caridad, la solidaridad y el espíritu de justicia son las armas para aniquilar la pobreza). El dramaturgo francés confecciona un «mundo de naturaleza histriónica y teatral», en el que tanto los personajes principales como los colectivos son movidos por un «diestro titiritero». El eje que sostiene la novela es el narrador, prepotente, todopoderoso, desmesurado, narciso, exhibicionista; este tipo de narrador que domina la escena y los personajes y está convencido de que el lector cree todo lo que escribe, facilita que la vida de las personas sea zarandeada por el azar, la casualidad, la fatalidad, el destino. La forma en que se resuelve el problema del narrador distingue al novelista clásico (narrador visible) del moderno (narrador invisible). «El narrador de una novela no es nunca el autor, aunque tome su nombre y use su biografía ... Este personaje es siempre el más delicado de crear, pues de la oportunidad con que este maestro de ceremonias salga o entre en la historia, del lugar y momento en que se coloque para narrar, del nivel de realidad que elija para referir un episodio, de los datos que ofrece u oculte, y del tiempo que dedique a cada persona, hecho, sitio, dependerá [la verosimilitud, la eficacia de una ficción]»[20].

En la edición del año 2002 de *La verdad de las mentiras* (1990), Vargas Llosa recopila 35 ensayos que había redactado por encargo como prólogos a una colección de novelas y relatos publicados en el siglo XX, todas ellas obras apreciadas por el escritor: *El corazón de las tinieblas* (1902), de Joseph Conrad; *La muerte en Venecia* (1912), de Thomas Mann; *Dublineses* (1914), de James Joyce; *Manhattan Transfer* (1925), de John Dos Passos; *La seño-*

---

[20] Mario Vargas Llosa: *La tentación de lo imposible. Victor Hugo y* Los Miserables, Alfaguara, Madrid, 2004.

ra Dalloway (1925), de Virginia Woolf; *El gran Gatsby* (1925), de Francis Scott Fitzgerald; *El lobo estepario* (1927), de Hermann Hesse; *Nadja* (1928), de André Breton; *Santuario* (1931), de William Faulkner; *Un mundo feliz* (1932), de Aldous Huxley; *La condición humana* (1933), de André Malraux; *Trópico de cáncer* (1934), de Henry Miller; *Siete cuentos góticos* (1934), de Isak Dinesen; *Auto de fe* (1936), de Elias Canetti; *El cero y el infinito* (1940), de Arthur Koestler; *El poder y la gloria* (1940) y *El fin de la aventura* (1951), de Graham Greene; *El extranjero* (1942), de Albert Camus; *La granja de los animales* (1945), de George Orwell; *La romana* (1947), de Alberto Moravia; *El reino de este mundo* (1949), de Alejo Carpentier; *El viejo y el mar* (1952) y *París era una fiesta* (1964), de Ernest Hemingway; *Al este del edén* (1952), de John Steinbeck; *No soy Styller* (1954), de Max Frisch; *Lolita* (1955), de Vladimir Nabokov; *El gatopardo* (1957), de Giuseppe Tomasi di Lampedusa; *El doctor Zhivago* (1957), de Boris Pasternak; *El tambor de hojalata* (1959), de Günter Grass; *La casa de las bellas durmientes* (1961), de Yasunari Kawabata; *El cuaderno dorado* (1962), de Doris Lessing; *Un día en la vida de Iván Denisovich* (1962), de Alexandr Solzhenitsin; *Opiniones de un payaso* (1963), de Heinrich Böll; *Herzog* (1964), de Saul Bellow, y *Sostiene Pereira* (1994), de Antonio Tabucchi [21] ©

[21] Mario Vargas Llosa: *La verdad de las mentiras*, Alfaguara, Madrid, 2002.

María López Vigil nos contó

Bianca Estela Sánchez Pacheco

NACIDA EN LA HABANA, LA ESCRITORA MARÍA LÓPEZ VIGIL SE ESTABLECIÓ EN NICARAGUA, PAÍS EN EL QUE HA DESARROLLADO UNA AMPLIA OBRA ATENTA SIEMPRE A LAS INJUSTICIAS SOCIALES DESDE UN HONDO SENTIMIENTO CRÍTICO Y PIADOSO.

La literatura infantil parece condenada de algún modo a resultar un subgénero menor en la literatura europea, influenciada por el desarrollo y la cultura del bienestar. Por el contrario, en los lugares en los que la alfabetización supone un reto y un logro tanto social como político, esta forma de expresión literaria adquiere su verdadera dimensión. En Nicaragua, el mayor país de Centroamérica y uno de los más castigados por su suerte y sus gobiernos, hay buenas muestras de la importancia y el valor literario de las obras dirigidas al público infantil.

Uno de los personajes más interesantes que se han creado desde la Revolución Sandinista en el país de los volcanes y las lagunas es el de Don Nicolás Sandoval, obra de la escritora María López Vigil. Nicolás Sandoval, después de ver «tantas desigualdades, maldades y crueldades» hasta que «quedó zurumbo» por los «egoísmos, espejismos y malos modismos que encontró por todas partes y que le dolieron el corazón y el alma» inventó la llamada balanza de la verdad, un instrumento a favor de la igualdad en un lugar tan castigado por las desigualdades.

La balanza de Don Nicolás Sandoval retrata las inquietudes y preocupaciones de su autora, María López Vigil, que al igual que su protagonista ha tenido como centro de su formación el hecho de haber sido siempre una viajera en constante movimiento. Nacida en La Habana, pasó unos años en España y por último se instaló de manera definitiva en Nicaragua, país que siente como suyo.

Cuando era niña, Vigil quería ser payasa de circo. Llena de buenas intenciones, pretendía hacer reír a la gente, lo que ha intentado una y otra vez a lo largo de su vida. En 1988 vio la luz su primer cuento infantil, titulado *Un Güegüe me contó*. Tras recibir el premio *Los niños queremos cuentos*, otorgado por la Asociación Nicaragüense de Literatura Infantil y Juvenil (ANLIJ) y por el grupo cultural sueco «Wiwilí», se imprimieron 18.000 ejemplares del libro, una cifra nada despreciable en comparación con las ediciones que se llevaban a cabo en el país centroamericano. Sin embargo, pese al enorme éxito cosechado, en 1996 le cerraron la boca por transmitir «mensajes ambiguos y que tienden a confundir y a ser mal interpretados». En las ilustraciones del libro aparecen «indios con taparrabos enseñando las nalgas... y malas palabras». Como la autora asegura, la censura fue «una ridiculez más en la política educativa de aquellos años». La obra no hace más que relatar la historia de las raíces indígenas indagando en el mito del dios Tamagostat y la diosa Cipaltonal, los únicos ocupantes de la tierra en el origen.

«Esta censura me dolió mucho, pero por otro lado me divirtió. Me resulta divertido provocar escándalos», afirma María López Vigil, defensora de la risa como ingrediente fundamental en la vida y en los libros.

No fue la única obra que causaría polémica en las altas esferas políticas nicaragüenses. La publicación del libro *Un tal Jesús*, ilustrado por su hermano José Ignacio López Vigil, provocó mucha más controversia que el anterior. Amplios sectores latinoamericanos y una colección de prelados del CELAM (Consejo Episcopal Latinoamericano) lo acusaron de «irrespetuoso, soez y comunista».

Vigil ofrece en su obra una imagen de Jesucristo, al que llama el Moreno, una expresión cariñosa en Latinoamérica, próxima a la sociedad más necesitada y totalmente humanizada. Sin formación, burlón, amigo de pecadores y prostitutas, el Jesús de López Vigil se identifica a la perfección con los postulados de la Teología de la Liberación, que tanto arraigo tuvo en Nicaragua y en otros países centroamericanos. Esta manera subversiva de enfocar la religión supuso un ataque directo de los sectores más tradicionalistas del país contra la escritora. Vigil respondió argumentando que a

Caravaglio le llamaron los eclesiásticos de su tiempo *el Maldito* porque pintó la *Vocación de Mateo*, ambientándola en los bajos fondos romanos, que también frecuentaba Jesús. A pesar del escándalo de entonces, en nuestro tiempo se dice misa en un altar que preside el cuadro de Caravaglio.

Como bien sabemos, la Teología de la Liberación es una corriente teológica que nació en América Latina en el momento histórico en el que muchos países empezaban a encontrar su identidad y pugnaban por su libertad. Durante siglos América Latina no tuvo teología propia, ya que importaba la teología que se fabricaba en Europa. La dependencia de Sudamérica respecto al mundo rico no sólo era económica y política, sino también eclesial y teológica.

Algunas de las ideas de la Teología de la Liberación están claramente representadas en el libro de Vigil, que parece tomar partido por algunos de sus principios fundamentales como que la salvación cristiana no puede darse sin la liberación económica, política, social e ideológica como signos de la dignidad del hombre, la necesidad de eliminar la explotación y la falta de oportunidades, además de las injusticias de este mundo, que pueden resolverse y deben resolverse en la tierra sin tener que esperar a una segunda vida.

Según Vigil, «para mucha gente en Nicaragua, Dios sigue arriba, enviando rayos y lluvias, castigando con sequías o terremotos a una tierra que sigue siendo centro del universo y a nosotros, los seres humanos, que seguimos siendo amos y señores de la tierra». Esta concepción de la religión provoca que cada uno deba de permanecer en su sitio, «porque Dios así lo ha querido», en lo que significa una cruel reflexión que ha sido empleada continuamente a lo largo de la historia, cada vez que el poder ha necesitado colocar a la religión de su parte.

Además de los valores de «subversión» religiosa, en la obra de Vigil se encuentra una acalorada defensa de la mujer y sus derechos, en un país que acaba de prohibir todos los tipos de aborto, incluido el terapéutico, y que atesora una de las mayores tasas de maltrato hacia la mujer de todo el mundo. «Uno de los problemas más cruciales que debemos entender para tener una correcta perspectiva de género es saber que las mujeres somos enseñadas y aprende-

mos que nuestra vida debe ser una vida de entrega al plan de los demás», escribe convencida de que «se nos enseña y aprendemos que nos realizamos en esa entrega», teniendo como únicas virtudes y objetivos amar al marido, a los hijos, a los padres, a los alumnos, a los enfermos, a los pobres... «Siempre amándolos más que a nosotras mismas, amándolos a costa de amarnos a nosotras mismas. Esta idea contribuye a reforzar la inequidad, porque también los hombres pueden y deben realizarse en el amor a los demás».

Bajo todas estas premisas, las obras de López Vigil van mucho más allá de una artesanía de palabras dirigida a niños, aunque ella misma asegure que «la palabra es arcilla, es hierro que uno tiene que forjar». De sus manos han nacido otras obras como *Los dientes de Joaquín* o *La historia del muy bandido, pícaro, igualado y siempre bailador Güegüence*, de la cual Ernesto Cardenal dijo antes de su edición que se trataba de «un libro muy importante» ya que aporta «una admirable versión a nuestra época de nuestro antiguo clásico indígena, muy bien actualizado, y en el lenguaje infantil y juvenil y popular de nuestro tiempo, de la Nicaragua de hoy, del Güegüence actual que está vivo aún en las paredes». En opinión de Cardenal, este libro está dirigido tanto a adultos como a niños y tanto para niños como para adultos, «como todos los grandes de la literatura infantil». Por último, el autor de *El evangelio de Solentiname* asegura que «el Güegüence original así sería cuando estaba en una lengua entendida por todos, menos por los dominadores».

En un magnífico poema titulado *¿Qué sos Nicaragua?*, Gioconda Belli nos acerca un poco más a su país, en el que, además de muchas más cosas, la poeta nos dice que Nicaragua es «dolor y polvo y gritos en la tarde». María López Vigil intenta hacer llegar este lenguaje del dolor y la desigualdad a través de su cuento infantil *La balanza de Don Nicolás Sandoval* donde grita los derechos de los niños y las niñas mediante el invento de la balanza de la verdad, artilugio que utilizó para pesar al adulto y al niño y para demostrar que «vale más el que es chiquito, hay que cuidarlo mejor, con más esmero y cariño, y debe ser el primero siempre y en toda ocasión».

Nicaragua, catalogada en la lista de países de pobreza extrema (más del 25% de la población vive con menos de un dólar al día)

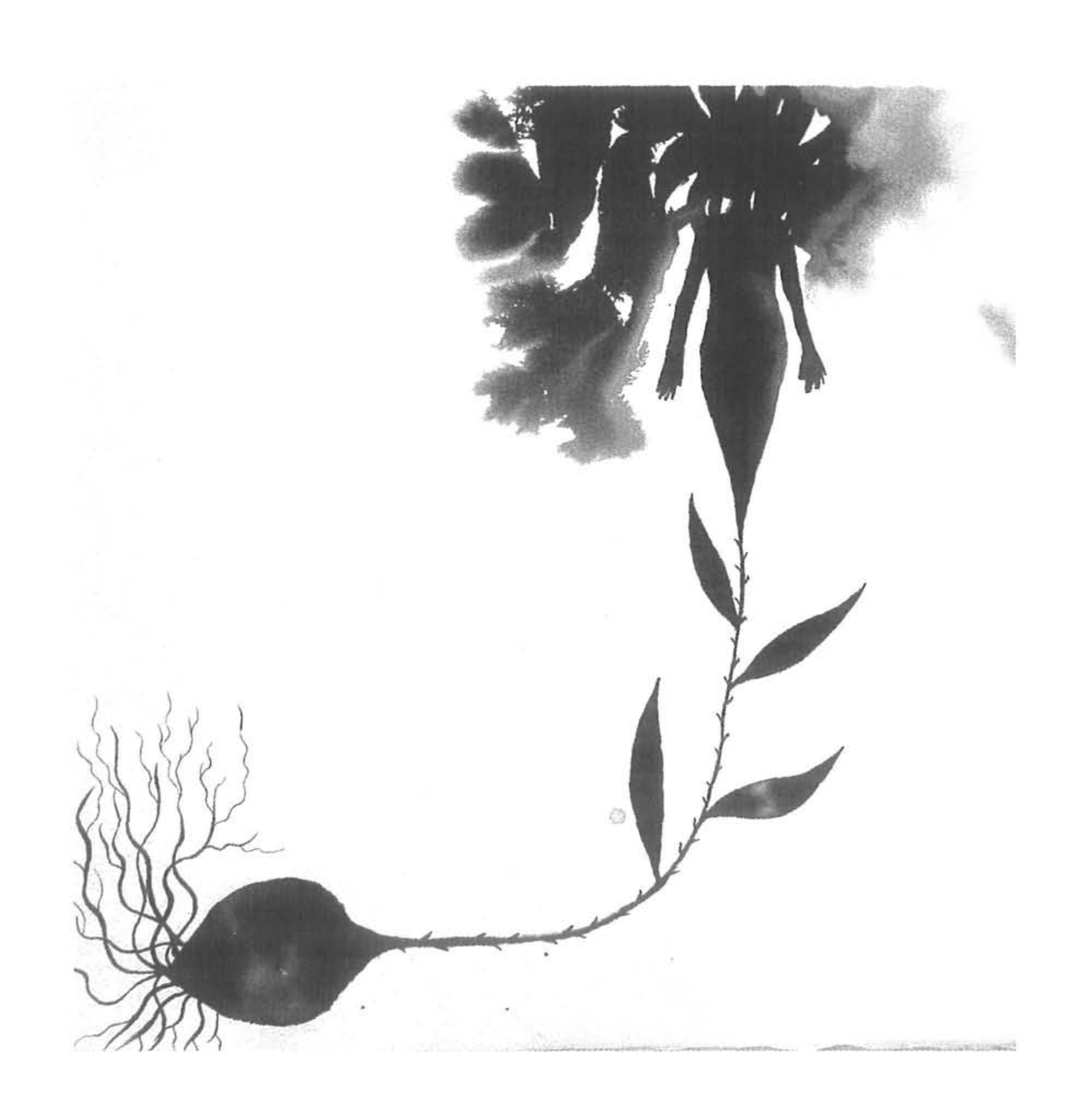
en un informe de las Naciones Unidas, vive una situación de desigualdad e injusticia que López Vigil describe en *La balanza de Don Nicolás Sandoval* con un humor que nos lleva de la risa a la tristeza, un humor que nos adentra con sutileza en las desigualdades existentes entre el latinoamericano y el extranjero, entre el niño y la niña, y entre las diferentes razas, por citar algunos ejemplos.

Gracias a María López Vigil tenemos en nuestro poder la balanza de la verdad. «Ahora te toca a ti... defiende ya tus derechos con palabras y con hechos. ¡Y que seas muy feliz!» ©





Entrevista



Raúl Zurita: «Escribir es suspender la vida»

Ana Solanes

En el peor Chile posible, el del golpe militar de Pinochet, el joven Zurita soñaba con escribir poemas en el cielo para escapar del dolor y de la humillación. Escribir, dice, fue su forma privada de resurrección, la forma en la que aprendió de nuevo a hablar después del quiebre total que le supuso la represión de la dictadura y los sueños rotos de su Chile natal, porque «no estamos preparados para absorber en la vida ese exceso de pasión que depositamos en los sueños y en el arte». Eran los años setenta y, mientras Raúl Zurita (Santiago de Chile, 1950) buscaba con desesperación una forma de ganarse la vida –como ingeniero civil, la carrera que había estudiado–, escribía versos sin sospechar aún que la poesía era en realidad su único destino.

Años después sus palabras aparecerían escritas con humo blanco en el cielo de Nueva York, y grabadas en la arena del desierto de Atacama. Y, dentro de un tiempo que hasta el propio Zurita desconoce, nuevas palabras suyas podrán leerse sólo desde el mar en el que será el proyecto que cierre su poesía: versos escritos en los acantilados de Chile, porque en los paisajes –como soporte y como sujeto de su escritura– está encerrada para él todo el alma humana.

Raúl Zurita es autor de libros fundamentales de la poesía en español como *Purgatorio* (1979) o *Anteparaíso*, (1982), publicados durante una época en la que creó junto con otros artistas el grupo CADA, Colectivo de Acciones de Arte, desde el que realizaban expresiones de un arte público de gran formato con un marcado carácter político y de resistencia a la dictadura militar. Desde la convicción de que si no hay herida, no hay expresión, y de que la mayor derrota de los libros es que hayan sido escritos, «porque la vida debería ser el mayor y el único poema», Zurita ha seguido llenando de versos emocionantes treinta años de una vida vivida en ocasiones al límite y volcada en títulos como *El paraíso está vacío*, (1984) *Canto a su amor desaparecido*, (1985); *El amor de Chile* (1987); *Canto de los ríos que se aman*, (1993); *La Vida Nueva*, (1994); *El día más blanco* (2000), *Sobre el amor, el sufrimiento y el nuevo milenio* (2000), *Poemas Militantes*, (2000), *INRI*, (2003), *Mi mejilla es el cielo estrellado*, (2004), *Los países muertos* (2006), *Las ciudades de agua* (2007) y *Zurita/ In Memoriam* (2008).

La fuerza, la pureza y la intensidad de su poesía le han valido reconocimientos tan importantes como el premio Pablo Neruda (1989), Pericles (Italia, 1995), Premio Nacional de Literatura (Chile, 2000) y el Premio José Lezama Lima (Cuba, 2006), o las traducciones de su obra a una decena de idiomas. Pero nada ha hecho que Raúl Zurita haya dejado de considerarse un marginal, un auténtico convencido de que la poesía es el fundamento de lo humano, y una de las personas más profundas y al mismo tiempo más cálidas con quien uno puede tener el privilegio de cruzarse.

– *Nació en el seno de una familia liderada «por puras mujeres», como ha dicho en alguna ocasión, ¿de qué forma afectó esta circunstancia a su sensibilidad o a su crecimiento como poeta?*

– Es algo concreto: mi padre murió a los treinta y uno, cuando yo tenía dos años y mi hermana meses. Desde entonces crecí con mi abuela, mi madre había quedado viuda y tenía que trabajar. Ambas eran inmigrantes italianas. Mi abuela siempre consideró que el país al que había caído era una miseria y, seguramente

---

«Mi padre murió a los treinta y uno, cuando yo tenía dos años. Crecí con mi abuela, que consideró que el país era una miseria»

como una forma de saciar su nostalgia, vivía contándonos a mí y a mi hermana historias de Italia, del mar de Rapallo, de sus artistas. Ella había estudiado pintura en la Academia de Génova, y sobre todo nos hablaba de la *Divina Comedia*, no nos contaba cuentos sino trozos del Inferno, del Conde de Ugolino, de Paolo y Francesca, que nos dejaban a menudo aterrados. Después me di cuenta de que era un monólogo que pasaba por nosotros porque éramos muy pequeños para entender. Es alguien a quien quise muchísimo y años después, cuando comencé a escribir, y sentía la angustia de no tener una voz, en realidad era la angustia de no tener *su* voz, la voz de ella hablándome. Desde entonces mi referencia ha sido siempre la *Divina Comedia*, porque es como si volviera a escucharla.

– *Sin embargo optó por unos estudios de ciencias, muy técnicos y bastante alejados, en teoría, de la poesía como son las matemáticas o la Ingeniería Civil. Quizá por ello en alguno de sus primeros libros, como* Anteparaíso, *sus versos se desarrollaban bajo un esquema de silogismo filosófico o fórmula matemática. ¿Se trataba de contrastar las ciencias exactas o del conocimiento con la inefabilidad de lo poético?*

– Es más bien una autoexigencia frente a la complacencia de lo amorfo, de lo inverificable. Una obra verificable, que se sostenga con la misma exigencia con la que se sostiene un puente o un túnel de treinta y cinco kilómetros para que no se caiga. Las matemáticas me posibilitaban refrendar lo más demencial, lo más incontrolable, con una estructura que nos libera de la tentación de lo gratuito. Simultáneamente la máxima pasión y el máximo rigor, el hacerse trizas, añicos, y al mismo tiempo el control quirúrgico, aséptico, helado. Pero ambas cosas simultáneamente. No intentar emular la ciencia desde la poesía porque eso es la ingenuidad misma, creerás estar inventando el teorema de Gödel en poesía y a lo más estarás haciendo tanteos inocentes como los de la poesía visual o sonora. No, se trata del teorema de Gödel con *Los hermanos Karamazov*, simultáneamente, al mismo tiempo.

«Frente a la complacencia de lo amorfo, de lo inverificable, busco una obra que se sostenga como un puente o un túnel»

– *Tras el golpe militar de 1973 sufrió la represión y la cárcel. Esas primeras obras,* Purgatorio (1979) y Anteparaíso (1982) *son fruto de aquella dura experiencia y hay quien los ha señalado como sus verdaderas obras maestras, ¿qué opina del dolor, de lo atroz como motor del arte?*

– La historia del arte es la historia oficial del dolor, de lo contable de él. Sin dolor no hay arte. Es la fisura a través de la cual emerge lo expresable, si no hay herida no hay expresión. Eso es así, pero el deber de lo humano es la felicidad, no el arte. En otras palabras, el deber de lo humano es persistir en la construcción colectiva del paraíso aunque todas las evidencias nos indiquen que ese propósito es una demencia. Porque el dolor en sí es una estrella negra, ninguna luz sale de allí. Cualquiera que haya tenido una experiencia real de dolor, la muerte de un hijo o la experiencia del abandono o de la extrema soledad por dar ejemplos a la mano, sabe que hay cosas que jamás accederán a las palabras. Tus llantos o tus gritos en ese instante son para nadie y no escuchas tampoco nada, ningún consuelo, ninguna palabra de aliento. El dolor te expulsa del mundo y cuando ya al menos, aunque sea sólo para ti, dices «sufro» es que has decidido reintegrarte al mundo, esto es, al lenguaje. La última línea que publicó Borges es impresionante. Es el último verso del último poema del libro en *Los conjurados.* El poema se refiere a Cristo en la cruz que es impresionante y su última frase es: «no importa que él sufra si yo sufro ahora». En realidad todo Borges esta sintetizado en esa frase y mi admiración hacia su obra es, cómo decirlo, una admiración fría. Las infinitas catástrofes, los infinitos dolores, pérdidas, abandonos, nos dan una dimensión absolutamente sobrecogedora, la dimensión de la existencia, pero el fin del arte es el fin del dolor. Los que anuncian el fin inminente de la poesía están equivocados, pero la razón es dura: mientras haya un solo ser humano desdichado la poesía continuará siendo el arte del futuro.

«La historia del arte es la historia oficial del dolor, de lo contable de él. Si no hay dolor no hay arte»

– Anteparaíso se abre con La vida nueva, *esas quince frases escritas en el cielo de Nueva York mediante cinco aviones que iban dibujando sus versos con humo blanco. También cavó surcos inmensos en el Desierto de Atacama en agosto de 1993 para dejar inscrito: «ni pena ni miedo», en otro intento de que su poesía no estuviera tan sólo sobre las páginas de los libros, sino que ocupara también el espacio de la naturaleza. ¿Cómo se recibió aquella experiencia? ¿Fue más intensa por su cualidad efímera?*

– Viví 17 años bajo la dictadura de Pinochet e imaginar estos poemas ocupando el cielo, la tierra, fue mi íntima forma de resistencia, de no resignarme, de no morir. Me pareció que frente al horror había que responder con una poesía que fuese infinitamente más vasta y más fuerte que el dolor y el daño que se nos estaba causando. Nada de lo existente en poesía, en la literatura, me servía para expresar eso. Siento que tuve que aprender a hablar de nuevo desde el quiebre total, desde casi la locura, para poder decirle todavía algo a alguien. Creo que los libros donde están registradas esas escrituras dan cuenta de ese quiebre y de ese aprendizaje. Escribirlos fue mi forma privada de resurrección. Hay un informe psiquiátrico en *Purgatorio*, mi primer libro, al que le sobreimprimí la frase «te amo te amo infinitamente». Sí, creo que es eso: poder, aunque sea desde lo más hondo de la humillación y de la vergüenza, decirle algo a alguien. Casi treinta años más tarde imaginé un poema escrito sobre los grandes acantilados frente al Pacífico y me sorprendió estar vivo, me sorprendió todo el tiempo que había pasado y que podía ver el mar.

– ¿Qué puede decir de la importancia y la presencia de los paisajes naturales en su obra? Puesto que no parece algo decidido a priori, sino algo que se apoderara de usted, de su escritura. ¿Fue en parte la represión vivida durante la dictadura, la censura, los horrores de aquellos años los que generaron una voluntad de trascender el discurso poético ortodoxo para ocupar otros espacios, de devolver a la poesía su carácter mítico?

«Frente al horror de la dictadura había que responder con una poesía que fuera infinitamente más vasta y más fuerte que el dolor»

– Nunca he sabido bien por qué emergen los paisajes. No soy Thoreau y mi experiencia es eminentemente urbana, pero a veces he llegado a sentir que en una sola imagen de los nevados, de los glaciares o de los desiertos: Atacama, Sonora, está contenida más alma –más alma humana– que en todas las construcciones que pueda exhibirnos la historia. Es algo así como la dimensión americana. Me imagino entonces que si la cordillera de los Andes existe es porque es la cordillera de la compasión, que si el Pacífico existe es porque es el Pacífico de la piedad. Los paisajes son como inmensos telones en blanco que se van llenando con la pasión de vivir y al mismo tiempo te anteceden y te sobrevivirán para siempre. Sin embargo estoy en las antípodas de la poesía celebratoria, la que celebra la naturaleza tipo Neruda. Pero por qué emergen exactamente estos poemas, estas cordilleras que marchan o el desierto de Atacama remontando cielo arriba no lo sé. Puedo ver la presencia de la naturaleza en una tradición poética poderosa como la poesía chilena y remontarme hasta Ercilla, pero ya sería teoría, equívoco. Siento que se es ocupado por una diversidad de voces, de miradas, de visiones y que no eres dueño de lo que dices. Escribir es suspender la vida, es algo real, si tú estás preocupado porque te cortaron el gas por falta de pago, no escribes, cuando comienzas a escribir es cuando te olvidas del gas. Pero al suspenderse la vida también se suspende la muerte. El instante de la escritura entonces es el instante de todas las escrituras. Cuando escribes es exactamente el mismo instante en que están escribiendo Homero, Sófocles, Virgilio, Dante, Shakespeare, Whitman, Pound, Neruda, tu contemporáneo Sánchez Robayna, todos. No se es ocupado primero por el ritmo o por la imagen, siempre se es ocupado por la totalidad de las escrituras y lo único que existe es esa simultaneidad. Todos los autores debieran pagarle derecho de autor al mar del habla, porque en ese mar surge algo, que es Platón, a veces es Joyce o Walt Whitman, pero que en realidad son pequeñas olas, pequeñas fulguraciones del mar general del habla.

«Todos los autores debieran pagarle derecho de autor al mar del habla: en ese mar surge algo que es Platón, a veces Joyce o Walt Whitman»

– Normalmente cuando la poesía se pone al servicio de una causa, ya sea la denuncia de una situación política o social, pierde valor literario. Sin embargo, en su caso, no ha sido así ¿cómo se consigue ese difícil equilibrio?

– Espero sinceramente no haber encontrado ningún equilibrio. Tal vez el equilibrio sea bueno en la vida, seguramente en los proyectos sociales, pero en la poesía es fatal. Se han escrito grandes poemas al servicio de una causa y creo que el mayor ejemplo de todos es la gran poesía testamentaria: Isaías, Oseas, Jeremías, Job, los Salmos. Decir que la poesía que asume una militancia es mala, es repetir permanentemente desmentido. Ni siquiera es necesario citar a Virgilio, a Dante, a Whitman, a Vallejo, a Miguel Hernández o Antonio Machado, con *La Orestiade* basta. Los contraejemplos no sirven por la sencilla razón de que no existe algo como la mala poesía o la poesía regular, una de las condiciones más fascinantes y crueles es que la poesía no puede sino ser extraordinaria.

– Ha vivido muy intensamente y ha sido muy precoz en todo. Con sólo 23 años había terminado su carrera, se había casado y separado de su primera esposa y tenía tres hijos. Sus primeros libros también los publicó muy pronto ¿tenía cierta urgencia de vivir?

– Tal vez tenía urgencia por morirme.

– De hecho, sí demostró una cierta voluntad de autodestrucción. Son muy conocidos los actos de rebeldía contra la dictadura en los que llegó a poner en peligro su integridad física: «Mi mejilla es el cielo estrellado y los lupanares de Chile», escribió. *¿Qué le llevó a quemarse la cara o buscar la ceguera arrojándose amoníaco en los ojos?*

– Quemarme la cara fue un acto solitario y desesperado, no fue una *performance*, no hubo cámaras fotográficas, nada, y no tuvo más espectadores que yo mismo, mejor dicho, de algo que a duras penas en ese instante podía llamar yo mismo. Fue en mayo del 1975, un año y medio después del golpe militar, luego que unos soldados me habían sometido a una de esas típicas vejacio-

---

«Una de las condiciones más fascinantes y crueles de la poesía es que no puede ser sino extraordinaria»

nes en la que son expertos. Me acordé de la famosa frase del evangelio: si te abofetean la mejilla derecha pon la mejilla izquierda. Entonces quemé mi mejilla izquierda, estaba completamente solo, me encerré en un baño y me la quemé con un fierro al rojo. Después supe que lo que yo tenía que hacer había comenzado con eso. *Purgatorio* comenzó con esa laceración (fue mi primer libro y apareció cuatro años después), y también, casi en el mismo momento, vi en mi mente frases de poemas trazándose en el cielo. Ocho años después de haberme quemado, en Nueva York tracé algunos de esos poemas sobre el cielo, y pensé entonces que lo que se había iniciado en la máxima soledad y angustia, debía concluir algún día con el vislumbre de la felicidad. Traté de cegarme. Eso está en *Anteparaíso* junto a las frases en el cielo. Después me pareció ver que en esos actos me estaba identificando con el cuerpo herido de un país. Entiendo que parezcan acciones demenciales, pero la poesía también debe poder dar cuenta de esa radicalidad, de esos extremos a los que puede llegar un tipo cualquiera. Como digo, entiendo que es más fácil saltarse esas cosas o remitirlas a la psiquiatría, pero nunca he estado más cuerdo en mi vida.

– *Pasado el tiempo ¿Cómo ve estos episodios de su vida?*

– Es curioso, he envejecido, me cuesta más caminar, sobre todo cuando despierto, y la rigidez avanza, pero de tanto en tanto vuelvo a ver esos poemas en el cielo y me digo que una cara con una mejilla quemada recortándose contra una frase escrita en cielo es bello.

– *¿Cómo era aquel ambiente de intelectuales de Viña del Mar del que entró a formar parte durante su etapa en la Universidad y en el que se inició como poeta?*

– Yo era un estudiante de ingeniería, no de literatura ni de filosofía ni de arte, no tenía aún veinte años y los intelectuales de Viña del Mar no me dejaban hablar. Era divertido. Sin embargo allí conocí a Juan Luis Martínez. Era un poeta alucinado y alucinante, cuya obra está siendo cada vez más valorada y fue de una gran

---

«Al quemar mi mejilla o trazar algunos poemas en el cielo de Nueva York me identificaba con el cuerpo herido de mí país»

importancia en mi formación. Me llevaba algunos años y fue más que un hermano o un padre o un hijo para mí. Murió el 92, a los cincuenta años. Yo estaba en Roma y he recordado la llamada de otro poeta chileno avisándome. No nos veíamos desde algunos años y fue feroz. Lo último que aprendí de él fue una lección triste: si tienes algo crucial que decirle a alguien díselo, díselo de inmediato, que no te haga vacilar su posible asombro, su rechazo o su burla, sólo díselo. La experiencia con los intelectuales de Viña del Mar fue esa amistad. Era una época de gran efervescencia política y yo participaba de las juventudes comunistas. Las canciones que emergieron en ese tiempo fueron maravillosas, como las de la guerra civil española. Para muchos esas canciones son museografía, pero no para mí y todavía oírlas me hace llorar. Hablo de la época de la Unidad Popular, de Allende, las canciones, como te digo, eran maravillosas, son la gran ópera de nuestro tiempo; esas grandes concentraciones populares y esa música al fondo como los chirridos de la esperanza, pero los que se sentían llamados a apoyar el proceso desde la poesía escribían una cosa *flat*, hinchada, nada de eso ha quedado. Yo estaba en las antípodas, y alcancé a sentir la soledad de eso. Escribí un poema que está en *Purgatorio*, se llama «Áreas verdes» y está estructurado en base a las matemáticas, concretamente en la teoría de conjuntos y la topología. Era el año 1971 y sin saberlo ese poema resultó una suerte de anticipo, se trataba de una persecución y del fracaso al final de todo. Fue también el primer año que apareció lo que escribía, fue en una antología de poesía joven chilena que publicó Martín Micharvegas en Argentina. Muchos de esos poemas están también Purgatorio, pero para entonces no sabía que mi primer libro aparecería recién nueve años después, que se llamaría *Purgatorio* y que las cosas se venían duras.

– Es curioso cómo su trayectoria, que fue considerada casi marginal en un principio, se fuera ganando el reconocimiento público en Chile, llegando a ser distinguida con galardones tan importantes como el Premio Pablo Neruda de poesía, o el Nacional de Literatu-

---

«Las canciones que emergieron de la Unidad Popular fueron maravillosas, como las de la Guerra Civil española»

ra de Chile en 2000. ¿Cómo ha vivido esta evolución?, ¿se sigue, en el fondo, considerando un marginal a pesar de haber ganado premios como el Nacional?

– Yo siempre me consideraré un marginal. No me resigno a los reconocimientos. En caso de que sean eso, los he recibido con cierto humor y después he huido. Como esas cosas tienden a la santificación, me dan ganas de citarles a quienes me lo dan una frase que el «bueno» de Paul McCartney le tiró al «malo» de Mick Jagger: «deseo recordarle al señor Jagger que fui yo el que lo introdujo a él en las drogas y no a la inversa».

– *En alguna ocasión ha afirmado que se sigue sintiendo como «el tipo que escribió* Purgatorio*». Sin embargo fue un libro escrito en el peor de los Chiles posibles, el de la dictadura de Pinochet. Aquel momento pasó y, sin embargo, el espíritu del libro permanece aún hoy: ¿Permanece también el desencanto político a pesar de la democracia? ¿Dejará algún día de estar vigente?*

– Nada de lo que emergió de la dictadura es lo que yo soñé que emergería. Una sociedad injusta, insolidaria, temerosa, prisionera del más despiadado neoliberalismo. Nada de lo que quise es. En una época futura, otros seres mirarán este tiempo; su codicia, su pulsión de muerte, su poco amor, con la misma extrañeza y repulsión con que nosotros miramos el comercio de esclavos. La poesía le entregó los grandes temas a la narrativa, a la ensayística, a la crónica. Aún no somos capaces de calibrar el empobrecimiento que esto ha significado. Nada de esto hubiese sido así con una poesía poderosa. El abandono de la poesía ha tenido consecuencias más graves que todas las tragedias civiles de nuestro tiempo.

– *Octavio Paz acuñó el término de «la tradición de la ruptura» para hablar de un movimiento de cierta radicalidad en el que inscribía a algunos de los mejores poetas chilenos como Nicanor Parra, Neruda, Huidobro, Humberto Díaz-Casanueva o Gonzalo Rojas ¿Se considera perteneciente a alguna identidad poética chilena o latinoamericana?*

«El abandono de la poesía ha tenido consecuencias más graves que todas las tragedias civiles de nuestro tiempo»

– Dentro de las provincias que hablan castellano, la poesía escrita en Chile es la más radical y totalizadora, la que se ha planteado las propuestas más extremas, desde Huidobro hasta la antipoesía de Nicanor Parra, pasando por Neruda, de Rokha y la fuerza casi inasimilable de Gabriela Mistral, tal vez porque necesitaba disimular la alucinante mentira de su origen: «Chile, fértil provincia y señalada/ en la región antártica famosa/de remotas naciones respetada/por fuerte, principal y poderosa...» Es el comienzo de *La Araucana* de Alonso de Ercilla, escrita en el siglo XVI. Ok. Bonito, Chile antes de ser un país fue un poema. Pero la religión antártica era famosa, y apenas, una borradura en el fin del mundo que no figuraba ni siquiera en los mapas. Sin embargo, salvo la corta excepción del creacionismo de Huidobro no es una poesía de proclamas ni de manifiestos. La verdad, al igual que Vallejo, es que su contundencia no necesitaba de declaraciones de principios y está mucho más cerca, para explicarme de alguna manera, la famosa frase de Picasso: «yo no busco, yo encuentro». Octavio Paz siempre buscó, sería interesante saber si encontró. ¿Si me siento parte de la poesía chilena? Sí. Se ha transformado en un lugar común decir que la única patria de un escritor es su lengua. Es una equivocación. Ningún escritor, al menos entre los que cuentan, escribe para la lengua que habla, escribe para la lengua que no habla.

– *Su vinculación a la política de Ricardo Lagos y los* Poemas militantes *que escribió durante su campaña para la presidencia de Chile le supusieron que parte de las letras chilenas que le tacharon de poeta oficial. ¿Cómo vivió aquellas críticas?*

– Me acordé de una frase de Artaud: «Tengo para curarme del juicio de los demás toda la distancia que me separa de mí mismo». Pero no es eso. Se dice, y es cierto, que si un solo ser humano muere de hambre es el fracaso de la humanidad entera, de su historia, de su futuro, de todo. Si un poema fracasa, no es el fracaso de un autor en particular, es el fracaso de absolutamente la totali-

---

«Ningún escritor, al menos entre los que cuentan, escribe para la lengua que habla: se escribe para la lengua que no habla»

dad de lo escrito. Esa es la angustia poética, un ser humano puede perder la vida por eso. No por lo que te puedan decir o no decir unos cuantos tipos. Detesto la arrogancia en mí y en los otros, pero qué más pedir que esta rara posibilidad de morirnos muchas veces que nos regala la literatura. Hace uno días aquí en Casa de América tuve un diálogo sobre Alonso de Ercilla con el poeta Tomás Segovia, y de pronto tuve la imagen nítida y culpable de pertenecer a un mundo privilegiado donde lees y en el que todas las palabras, estas mismas de esta conversación, las de todos los días, con las que te subes a un bus, cantan como los pájaros y como Shakespeare.

– *¿Cree que un poeta o un artista tiene cierta obligación de comprometerse políticamente o es una opción, simplemente?*

– A diferencia de las ciencias exactas donde para desmoronar la más rutilante teoría basta un solo contraejemplo, un solo caso donde la teoría no se cumple, en arte todo es contraejemplo, todo es excepción. Esto significa ni más ni menos que en arte no puede haber otro espacio que no sea el de la libertad. No puedes anteponerle ninguna exigencia ética, moral, política o del tipo que sea, no puedes anteponérsela desde fuera. Un artista no tiene ninguna obligación previa fuera de la que él mismo se determine. Eso es algo absoluto, en cualquier edad, en cualquier tiempo y bajo cualquier circunstancia. No puedo anteponerle desde afuera ningún deber ser ni ninguna prohibición. Creo que el arte más poderoso es aquel que se expresa políticamente, allí está el Guernica, allí está el Juicio Final, allí esta Joseph Beuys, ya hablé de la poesía testamentaria, y puesto frente a la opción Rilke-Pound sé que prefiero Pound. Pero eso no puedes exigírselo sino a ti mismo. Por decreto no regresa Homero.

– *Fernando Rodríguez Lafuente dice en una introducción a* Anteparaíso *que* «El compromiso del escritor contemporáneo no emana de los propósitos, sino de su comportamiento ante el lenguaje». *¿Comparte esta visión? En este sentido, la poesía, por su*

«En arte no puede haber otro espacio que no sea el de la libertad, ninguna exigencia puede anteponérsele desde fuera»

capacidad de reinventar las palabras, ¿es la mejor vía de compromiso?

– No entiendo bien qué es el comportamiento ante el lenguaje y mi amigo Fernando me perdonará esta incomprensión. Yo me comporto bien o mal frente a seres humanos, me temo que no frente a las palabras. Cuando se dice por ejemplo «Nunca más», y pienso en los desaparecidos, lo que en realidad se está diciendo es lo irreversible de lo sucedido. No es la frase, es la desmesura de los hechos. Algo que no tiene compensación. Entonces el «Nunca más» es asumir que eso que sucedió no tiene reparación posible. Ese dolor ya fue hecho, tú cuando matas a alguien ya no puedes volver al segundo antes de hacerlo, ya lo hiciste. Existen ritos reparadores donde efectivamente se reinventan las palabras, se efectúan la exequias simbólicas, se escriben libros como *INRI*, actos que pretenden simbolizar el luto o el duelo. *INRI* es un libro sin esperanzas porque precisamente matar a un ser humano es el atentado más irremediable contra la esperanza, es algo que desborda todo lenguaje y anula toda actitud frente al lenguaje siguiendo con la frase de Rodríguez Lafuente. Hasta sus páginas finales jamás se aparece la palabra ver, sólo oír; oí llanuras alucinantes, por ejemplo, esto se debe a que en una descripción de un general (el general Lagos) que fue uno de los pocos que se opuso y que se retiró después de ver esto del ejército, a los prisioneros muchas veces les arrancaban los ojos con corvos antes de matarlos. Por eso en *INRI* nadie ve, sólo oye. Hay una frase en Braille dice: «te palpo, te toco...» que es exactamente lo que haría alguien. Pero la mayor derrota de un libro como *INRI* o *Canto a su amor desaparecido*, es que fueron escritos, porque el gran poema sería que nuca hubieran sucedido las cosas que sucedieron y por lo tanto esos libros jamás se hubieran escrito.

– *En más de 30 años de creación poética, ¿cómo ha sido la evolución de sus gustos poéticos? ¿Le interesa la poesía que se hace ahora en español?*

«Yo me comporto bien o mal frente a seres humanos, me temo que no frente a las palabras»

– En poesía leo sobre todo a los poetas jóvenes, me refiero a los poetas de la era del internet, me despiertan curiosidad, están recomenzando todo de nuevo y la imagen que emerge en sus obras del mundo unipolar y del capitalismo es feroz y pesadillesca. Es un signo. Como he dicho, la poesía renunció a los temas cruciales para entregárselos a la narrativa, al ensayo o a la crónica y se confinó a ser sólo el testimonio de unas pocas emociones privadas. El empobrecimiento que ha significado eso es invaluable. Ese discurso acerca de que el poema es hoy una reflexión sobre el propio poema es de un aburrimiento letal. Mil veces preferible cinco minutos de pornografía dura. Al menos dice más del mudo que toda la poesía española reunida. Todo gran poema inaugura un debate encandilado y sin tregua sobre el afuera del poema, si no informa sobre eso no informa sobre nada. Eso es antes que nada *Un golpe de dados* de Mallarmé, su interrogación va desde la mirada social sobre el diario y la nueva lectura que originaba hasta las texturas del universo. Si llegase un marciano y la única información que tuviese de nuestro planeta fuesen los libros de poesía llegaría muy posiblemente a la conclusión de que en el planeta tierra jamás ha pasado ni sucedido nada más allá de algunas emociones privadas: MI angustia, MI soledad, MI escepticismo y MÌ, MÌ, MÍ, etc. etc. Se necesitaban muchos Derek Walcott, pero respondieron exangües hombres de letras. Creo que acabo de hablar mal de la poesía española. Lo sostengo exactamente hasta este punto: «Me había equivocado: no hay/ palomas extraviadas en la eternidad./ No hay eternidad». Es el final de un poema de Antonio Gamoneda. Lo leo y esas tres líneas me desmienten, me desmienten para siempre. Todo juicio se borra. Aunque fuesen sólo esas tres líneas en todo el universo, esa es la poesía: esa es la gran poesía.

– *De su libro* INRI, *publicado en 2003, ha dicho: «de pronto me parece el corolario, el fin previsible de lo que ya estaba en mis libros anteriores. Algo que asume la forma de un duelo donde todos los ríos, la cordillera, el Pacífico se yerguen sólo como un*

«Cinco minutos de pornografía dura dicen más del mundo que toda la poesía española reunida»

memorial. Nuevamente siento la obsesión de tallar esos paisajes» ¿Concibe su obra –incluidos los actos de escritura en el cielo y en la tierra– como una secuencia que responde al concepto de obra completa u obra total que se han planteado varios autores, entre ellos Mallarmé?

– Sí, fue la visión de una continuidad donde vida y obra cancelan sus fronteras y donde todas las parcelas de la creación quedan abolidas. No he renunciado a eso pero sí a algunos de sus énfasis. En los últimos años estoy en un asunto quizás más desolado, un proyecto cuyo título es Zurita y que se acerca peligrosamente a las 800 páginas. Debería concluir con la escritura de un poema sobre los acantilados que dan al mar. Son 22 frases que sólo podrán ser vistas desde el mar. Se llama Zurita no porque crea que mi vida tenga algo especial, sino porque creo que si pudiésemos llegar al fondo de nuestra experiencia, esa experiencia no sería otra que la de la humanidad entera. Todos somos más o menos semejantes en nuestra necesidad de amor, en nuestra precariedad, es nuestros sueños y pesadillas. También es una remirada del libro *La Vida Nueva* que concluye con una frase trazada físicamente sobre el desierto de Atacama. Porque algo pasó, y decir un nombre es siempre nombrar una vida que irremediablemente se va rompiendo. Tu vida, la que se quema, la vida es el soporte. No es el papel, es tu vida, los poemas no son sino la traducción de eso.

– *Cuando publicó su proyecto* Diálogo con Chile, *aseguró que éste suponía el fin de su relación con la poesía. No es frecuente que ocurra eso en el arte, sino que a menudo los artistas siguen creando cuando ya están agotados, salvo casos como el de Rimbaud, el suyo... ¿Cómo se llega a tal convencimiento pero, sobre todo, a la lucidez y honestidad de una decisión como esta?*

– Es el final. Como en las filmaciones, la última escena de la película no es necesariamente la que se filma al final. Pueden o no haber cosas después, partes que me falta terminar, incluso secuencias enteras, no lo sé, pero las escrituras sobre los acantilados es el fin de lo que a un tal Zurita le tocó hacer.

«Si pudiéramos llegar al fondo de nuestra experiencia, esa experiencia no sería otra que la de la humanidad entera»

– *¿Es posible que demore la consecución de ese proyecto sobre los acantilados por miedo a poner ese punto final?*

– No, al contrario, si pudiera hacerlo hoy lo haría. Pero no es fácil. Sea lo que sea, convivo segundo a segundo con la imagen de esas 22 frases escritas frente al mar. Eso me libra en parte de la angustia de la posibilidad no menor de que esa imagen muera conmigo cuando yo me muera y que sea entonces únicamente yo el que las haya visto en toda su demencia y belleza.

– *Emprender un poema es para usted un acto misterioso. ¿Es el poeta un interlocutor, un intermediario?*

– No lo sé. Hace algunos años te hubiera respondido que es un interlocutor, pero ahora no lo sé. Nada había en el griego ni en Homero que posibilitara la *Ilíada,* ni en el inglés ni en un ser humano llamado Shakespeare para que existiese el *Rey Lear,* ni en el toscano ni en un tipo llamado Dante como para que se escribiese la *Commedia*, y sin embargo, la *Ilíada*, el *Rey Lear* y *La divina comedia* fueron escritas. Son las obras las que quieren expresarse, no esas sombras de ellas que creen haberlas escrito, y a menudo he pensado que a los sonetos de Shakespeare o le interesaban en lo más mínimo la esperanzas, tribulaciones no intereses de ese tal Shakespeare, que a los sonetos de Shakespeare lo único que les importaba era ser los sonetos de Shakespeare. Todo eso es así, más aún, 3000 años de historia no han podido superar esa imagen de la *Teogonía* de Hesiodo donde las musas le dicen que ellas pueden decir muchas mentiras con apariencias de verdad pero también la verdad cuando les plazca. Es así, pero nada de nada sería posible si esas obras no estuvieran arrasadas por el terco dato de la existencia. Arrasadas, esto es conmocionadas, deslumbradas, trituradas, por el dato de la existencia. Sea quien sea que se tome la voz; las musas, un bailarín de salsa o algo parecido a ti mismo, los poemas son siempre respuestas, pero respuestas a preguntas que aún no se han formulado.

– *Ha dicho: «Un autor o autora de novelas si no es un fabricante de mercancías es simplemente una mala o un mal escritor. Lo*

«Los poemas son siempre respuestas a preguntas que aún no se han formulado»

demás, queridos amigos, es simplemente poesía» ¿La poesía es sin duda el género más elevado?

– No es un asunto de que sea el más elevado o el más bajo, es un asunto de fuerza. Hace unos años vi una retrospectiva de la poesía concreta brasileña y me pareció de una antigüedad paleontológica porque finalmente no hay nada más antiguo que lo que acaba de perder actualidad. ¿Tener ese tremendo nombre y reducirse a hacer grabados con letra set? No podía entenderlo. ¿Poesía concreta? –me decía– pero que entonces sea concreta, ¡que sea sobre las cumbres de los Andes! Recordé que me repetía a mí mismo ese reproche mientras soñaba en plena dictadura con los poemas sobre el cielo y el desierto. No sabía entonces que algo que me producía en principio desdén estaba sin embargo salvándome la vida. En medio de la miseria y el miedo de los años 70 en Chile sobreviví también porque podía discutir mentalmente con los concretistas brasileños. Conocí después a esa maravillosa persona que fue Haroldo de Campos y quise contarle algo de esto, pero no pude. Ahora, aunque lo de más elevado no lo soporto, estoy dispuesto a decir que la poesía es EL género siempre y cuando incluyamos allí, al lado del *Canto General* de Neruda, de las *Elegías de Duino* y de los *Cantos* de Pound, el *Ulises* y el *Finnegans Wake, El castillo, Pedro Páramo*, Faulkner, los cuentos de Hemingway. Frente a James Joyce o Melville o João Guimarães Rosa, las parcelas entre géneros cesan, son sólo ridículos sistemas clasificatorios. Entonces sí, si rompemos con esas parcelaciones ridículas, la poesía es el género de los géneros, el único que puede producir *Los hermanos Karamazov*, *Hiroshima mon amour*, la tetralogía final de Mishima.

– *¿Quizá también, como ha dicho en alguna ocasión «es la gran trinchera de resistencia a la modernidad y al mercado»?*

– La poesía es el fundamento de lo que persistimos en denominar como lo humano, y si en este momento, ahora, dejase de existir, la humanidad desaparece en los cinco minutos siguientes. No es una metáfora, es literal. No estamos preparados para absor-

---

«La poesía es el fundamento de lo que denominamos como lo humano, y si dejara de exitir la humanidad desaparecería»

ber en la vida ese exceso de pasión que depositamos en los sueños y en el arte. La poesía es el género más frágil porque depende del lenguaje en un mundo en que el lenguaje agoniza, y el más poderoso, porque es el único que puede darle a esa agonía sus nuevos significados.

– *Parte de la obra* Zurita, *en la que continúa trabajando, ha salido publicada recientemente bajo el título* Las ciudades de agua. *En este libro habla de sus vivencias, de su familia, de sí mismo: «Consignaré también mi nombre porque les desprecio y me desprecio: Raúl Zurita» ¿Qué significa esta obra en su trayectoria?*

– Es una parte del *Zurita. Anteparaíso* comienza con una frase. «Oye Zurita –me dijo sácate de la cabeza esos malos pensamientos». No sé si sabré explicarme, pero es algo que me importa mucho y que creo que está en la frase que tú citas sobre el desprecio y que está esta vez, al comienzo de *Las ciudades de agua*: es la famosa K de Kafka. Uno lee *El castillo* y está K ¿Pero quién es K? Es el intento más extremo y posiblemente desesperado porque ese alguien improbable que se llama lector vea la vida de ese K, de Kafka, su vida real, su padecimiento real y su muerte, y que la vea en la trama de la ficción que ese mismo K ha construido. De lo que se trata en última instancia es de que la vida sea el único poema, la única obra de arte que merezca la pena ser abrazado y contemplado. Ese es el sueño que levanta toda obra de arte, desaparecer para que veamos el afuera de la obra. K es la máxima expresión en un mundo desgarrado de ese sueño sin desgarro. En lo que a mí respecta, y en lo que pobremente pueda escribir reclamo la mirada sobre mi vida. Te insisto, no porque crea que mi vida tenga algo especial. –Los humanos somos reiteradas metáforas de lo mismo–, sino porque es el dato básico, el único con el que contamos.

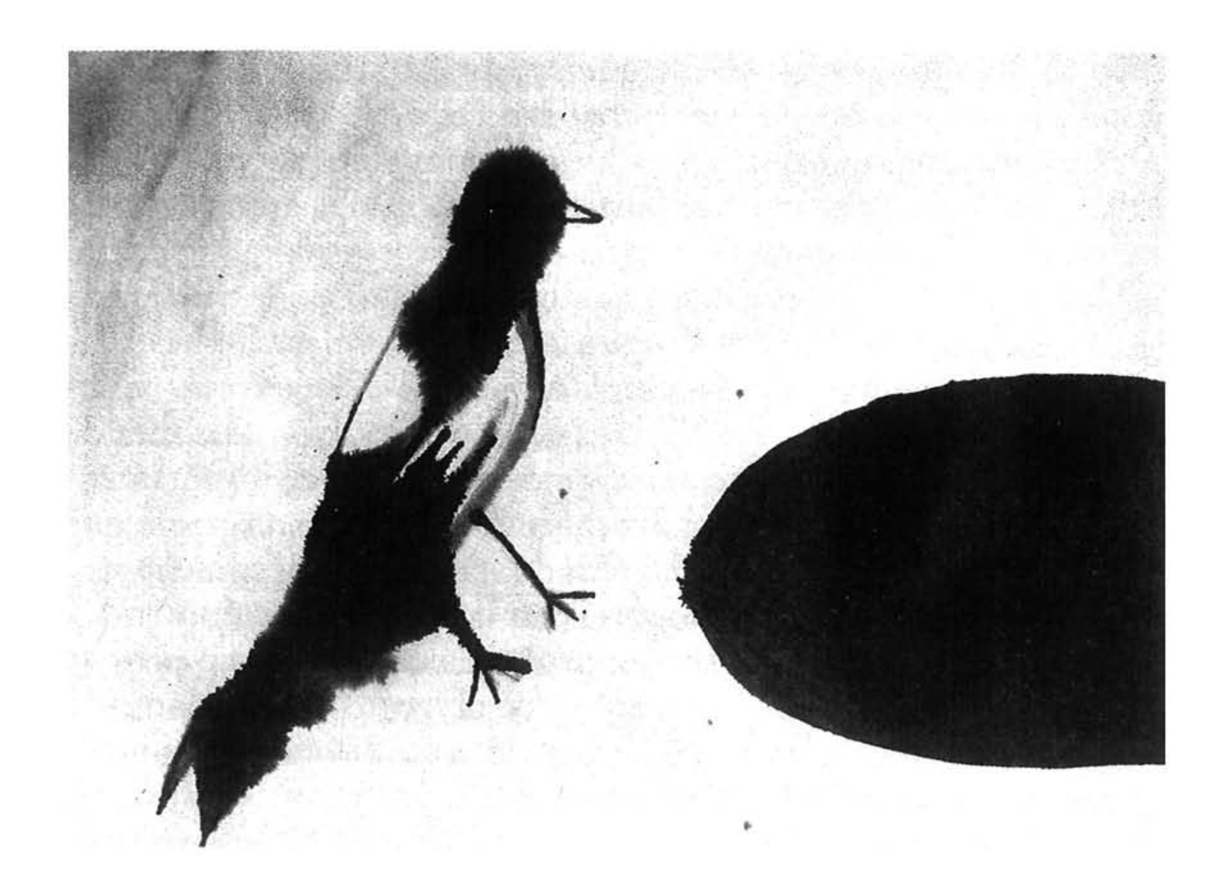
– *En la introducción a* Anteparaíso *comienza diciendo: «Hacemos literatura, arte, música, sólo porque no somos felices» y que el único sentido que tiene el arte es hacer que la vida sea más vivible. ¿Es esa la verdadera razón de existir de la creación literaria?*

«De lo que se trata es de que la vida sea el único poema que merezca la pena ser abrazado y contemplado»

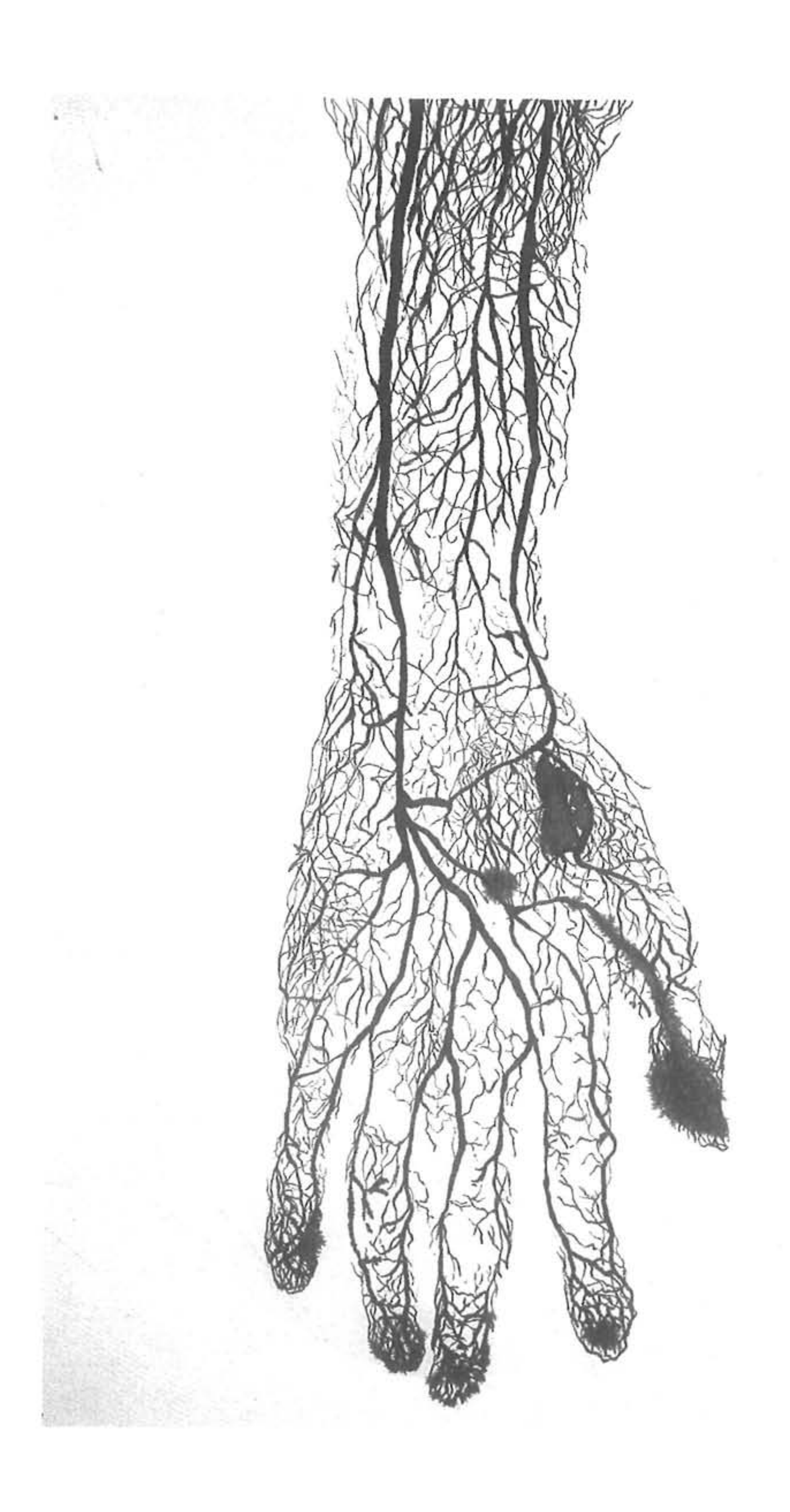
– Sí. La única razón por la que se han escrito poemas, se han compuesto sinfonías, se pintó el *Juicio Final*, se escribió *Alturas de Macchu Picchu*, todo, es porque no hemos sido felices. La finalidad de todo arte es el fin del arte. Esto es: que el arte, al menos tal como lo hemos entendido, deje de ser necesario, que los poemas dejen de ser necesarios y que cada minuto de la vida, cada gesto, cada cosa de las más simples como tomar el café o hasta las operaciones mentales más complejas –resolver ecuaciones diferenciales, por ejemplo, sea en sí es un acto creativo, una obra de arte. Un simple rostro que entrevemos en la calle es infinitamente más emocionante, más violento, más dulce, más urgente, que todas las novenas sinfonías del mundo, pero paradójicamente esa intensidad no la podemos soportar en la vida misma sino en los sueños o en el arte. Nadie soporta más de cinco minutos la absoluta desnudez de alguien que tiene al frente. Me ha parecido que por eso emerge Sófocles, Shakespeare, Antonio Gamoneda. Para que nunca más dos jóvenes tuvieran que morir víctimas de una violencia que no les concernía es que se escribió algo que se llama *Romeo y Julieta*, y para que nadie tuviese que morir sin sepultura es que se escribió *Antígona*. La poesía es la más grande imagen de la piedad y al mismo tiempo los horrores del mundo lo sobrepasan. *Antígona* es la compasión por los miles de cuerpos sudamericanos que no han tenido más sepultura que la de los paisajes. *Romeo y Julieta* es la compasión por esos dos jóvenes, una croata y un serbio, muertos sobre un puente mientras trataban de huir de Sarajevo. Esas obras no están en pasado, nos aguardan aún en el futuro

---

«Nadie soporta más de cinco minutos la absoluta desnudez de alguien que tiene al frente»




Biblioteca



Canción adherida a la cal de la pared, a la madera

Esther Ramón

«Son la necesidad de (...) escritura y una rara transparencia las que dan a los textos su naturaleza cristalina e hiriente, a la que sólo se llega por despojamiento, por tener que mirar cara a cara los días que se van, disfrutarlos, saborearlos sabiendo que ese pájaro, esa taza de té, esa luz se deslizan hacia lo último».

Este pensamiento marca los singulares versos de la poeta asturiana Olvido García Valdés (Premio Nacional de Poesía 2007 y una de las voces más deslumbrantes y coherentes de la actual poesía española), reunidos por primera vez en un solo volumen editado por Galaxia Gutenberg/ Círculo de Lectores, en su búsqueda incansable, en una pesca sin anzuelo ni salvas de dinamita, puro anhelo («ansiaba que el pez apareciera,/ la llegada del pez»), pero extraordinariamente precisa. No se sabe cómo –en virtud de esa difícil, por expuesta, magia de la palabra podada de adornos y de metáforas grandilocuentes, reducida a su esencia), los peces van cayendo uno tras otro en la red blanca de la página, y todos, grandes y escuálidos –en su carne de oxígeno mal digerido–, portan señales luminosas.

El color es del pez, el color
es de la espina, de la raspa
verde o azul del pez; en la arena, otros
brillan, palpitan

Olvido García Valdés: *Esa polilla que delante de mí revolotea. Poesía reunida (1982-2008)*, Círculo de Lectores/Galaxia Gutenberg, Barcelona, 2008.

Búsqueda que es centrífuga y centrípeta, que se hace punto apretado sobre sí (como la propia piel de los poemas de Olvido García Valdés, despojada de líquidos y lípidos, pegada al hueso) en el rincón más íntimo de la casa o cuerpo, donde se aprende el arte de replegarse «en un espacio rugoso y oscuro como un interior de corazón», de hacerse –detenido todo movimiento– «cada vez más pequeña».

Paso previo o paralelo, necesario –imprescindible– para la mirada hacia afuera, centrífuga en cuanto observadora del mundo, en la pronunciación cuidadosa de los nombres de pila de cada uno de los habitantes que se cruza con la página emborronada de lo vivo (bautizamos asimismo a los huracanes y a las tormentas más amenazadores y letales con nombres de pila; nombres como Paloma, Arthur, Pablo, Melissa...).

...el nombre era la luz,
bombilla encendida o apagada.
Ahora la luz nombra el mar,
los remeros de la laguna
y la sombra del que no está.

Búsqueda que se emprende –en la sección titulada «La caída de Ícaro», que comprende los libros *El tercer jardín* y *Exposición*– a plena luz, con valentía y la cabeza descubierta, en el espacio quieto de una claridad sin fisuras, que quema con su cualidad de día absoluto, de desierto desvelado. Ícaro vuela como una polilla alrededor de una lámpara en una noche de verano. *Esa polilla que delante de mí revolotea.* Atraído por el sol sube y sube –gira y gira ante la bombilla encendida, ante los ojos en llamas– hasta derretir sus alas. Luz que se aviva en su cualidad absorta. Que devasta.

Así, la clarividencia se abre paso en los caminos vecinales: «Anido en una anciana silenciosa». El yo poético, distanciado o mediúmnico, transita los nombres de los vivos, escribe con tinta blanqueada, letra sobre letra, los de los muertos. Y más que una prueba de resistencia, el hermetismo de su poesía anima las certezas, infundiendo en ellas una ligera pero rotunda corporalidad, que vive con las alergias y molestias propias de quien rechaza el implante que le permite sin embargo seguir viviendo:

«La escritura entendida como segregación que ciertos organismos producen, segregación de algo que forma y no forma parte de ellos: un cuerpo extraño; y quizá nombra también, por otra parte, la extrañeza que a veces causa lo más propio, lo más vivo e innegociable de uno mismo.»

Todo lo que se tensa y se afila adquiere la cualidad de horadar el espacio (y nos tropezamos a lo largo de estas páginas con mujeres tensadas, con afiladores de flautas hipnóticas). Se restituye a una punción primordial, que talla las coordenadas del mundo, que trata de levantar con su rigidez las varillas de la figura, que está a punto de transformar toda geometría. Pero con esta restitución cohabita la dolorosa conciencia de las limitaciones, un tantear permanentemente las grietas.

Como supo entender Milosz: «somos infelices porque hacemos uso de menos de una centésima del don que habíamos recibido para nuestro largo viaje». En el poeta –quien carga con el dolor de todos, con todos los frenos– la insatisfacción se intensifica, y ese es el precio que debe pagar el que entra en el bosque con las manos encendidas. Acaricia árboles que se incendian, que quizá ya estaban incendiados por dentro. Cataloga, con precisión de entomólogo, saltamontes, aves, plantas, mamíferos, especies extinguidas. Y cuestiona después la catalogación. Sabe que si esas potencias infrautilizadas se pusieran en práctica el marco del cuadro podría resquebrajarse. Las manos acarician, escriben; también matan.

Entre los vivos nombrados –mujeres, circunstancias que se atan y desatan en el devenir del tiempo, alzan otros desde atrás la ausencia de sus voces a través de la blandura de los objetos que abandonaron, de su sopor y su torpeza, para recuperar lo que nunca fue. Como si al penetrar en el espacio inerte, los ya idos dejaran la puerta abierta, a su paso, pero el tráfico inverso quedara detenido, infranqueable, en lo podre (palabra que se repite a lo largo de estas páginas), en el detritus, en los restos, en las hierbas que crecen desordenadas de este lado, en que lo natural no conoce frenos duraderos:

...nada del manto, de la
alacena, misericordia, la viga negra

de arañas
salvo salvajes
cepas azules, hortensias
ya nada
y ella lleva de muerta
diez años, y él lleva más

Todo tiene cabida en la casa vaciada, en el movimiento de retracción, en la canción pegada a las superficies, adherida a la cal de la pared, de la madera. Desde la fruta puesta a secar, vaciada de agua, pegada al hueso, se penetra lo externo, con mirada apenas detenida un instante pero afilada con el buril que cincela el poema que fija lo vivo, lo fotografiado, en su breve devenir. Y todos estábamos vivos, enamorados, solos, externamente alegres, tristes, desmemoriados, enfermos.

> «Sólo desde lejos se llega a estar dentro; sólo por la distancia volvemos a habitar los parajes, las casas y los seres que nos han conformado como somos.
> (...)
> El mundo. Y el cuerpo –deterioro, muerte, paso y peso del tiempo–, el nombre de lo enfermo o de lo solo. Lo que nos hace conocernos. Ésos son los lugares a los que vuelve una y otra vez mi escritura» ©

Nada es lo que parece porque todo es posible

Carlos Tomás

Si siempre es difícil intentar resumir el contenido de un libro en una palabra o en una frase, en el caso de esta nueva obra de Juan José Millás, *Los objetos nos llaman*, la dificultad sería aún mayor, dada la cantidad y variedad de registros y temas que abarcan los ni más ni menos que setenta y seis relatos cortos que lo componen. A pesar de ello, hay una frase en el libro que podría servir de resumen: «Si algo malo puede suceder, sucede.» Creo que como divisa de este volumen es bastante eficaz, y que sólo habría que hacer un ajuste, según el cuento del que estuviéramos hablando, que consistiera en cambiar la palabra «malo» por otras como «raro», «siniestro» o «inexplicable».

Los relatos de *Los objetos nos llaman* son una demostración de poder de su autor, cuyo ingenio parece inagotable y cuyos recursos narrativos son proporcionales a su capacidad de asombro ante la realidad, porque ése es el fondo de su escritura, que ejerce de espejo del mundo que lo rodea, pero fijándose siempre en sus contradicciones, en sus zonas sombrías, que son todas aquellas en las que se mueven a solas los personajes, en su intimidad, que según la mirada de Millás es un territorio proclive a los secretos, pero también a las excentricidades, incluso a las alucinaciones. Es como si lo que llamamos la normalidad, lo que se ajusta a unos supuestos cánones de comportamiento, sólo existiera en la superficie, sólo fuese una mera representación en la que todos intentan aparentar ser como los demás, aunque saben que nada es lo que

---

Juan José Millás: *Los objetos nos llaman*, Seix Barral, Barcelona, 2008.

parece, empezando por ellos mismos, cuya verdadera naturaleza es inconfesable y, por lo tanto, debe de ser ocultada a los ojos de los otros. Y, puestos a elegir el territorio de la extrañeza, qué mejor que ponerse a hablar de la familia, que protagoniza una gran parte de las ficciones que forman *Los objetos nos llaman*, abarrotadas de padres incomprensibles, madres entregadas a la superstición, hermanos, mujeres o hijos que se mienten unos a los otros, se ocultan el ochenta por ciento de lo que son, desconfían del que se sienta al lado cada noche, a la hora de la cena y, de pronto, en el instante en que se molestan en observarlo con algo más que la simple costumbre, se dan cuenta de que es un completo desconocido.

Millás habla de muchas cosas en este libro, cuentas historias increíbles que pueden ponernos delante el misterio de una mujer que entierra un pollo en la maceta de la terraza, auque ni su hijo ni nosotros sabremos nunca por qué; o que, al morir, deja un teléfono móvil que ninguno de sus parientes sabía que tuviese y del que su hijo se pasa el tiempo esperando una llamada que le abra la puerta de otra existencia, que le explique quién o quiénes había al otro lado de la persona todo lo que querían saber. En otro relato, el niño es enviado por su madre a una tienda en la que, como ha oído por la radio, dan un premio al primer cliente que vaya allí y repita una frase comercial. El niño corre y corre, y llega demasiado tarde, pero lo que no puede olvidar es a su madre desnuda, porque la mujer ha salido corriendo al pasillo, sin cubrirse, a encargarle la misión fallida, y él resultado es que él saca de ese asunto una manera de calibrar el futuro, basada en la visión de los pechos de su madre, que desde entonces «continúan siendo la medida de todas las cosas», y una conclusión: «el sexo es el premio de los perdedores.» Ese camino de la anécdota a la reflexión es el que recorre Millás en los relatos de *Los objetos nos llaman*.

Esas reflexiones, que tienen mucho que ver con las que hace Juan José Millás en algunas de sus célebres columnas periodísticas, le llevan, por ejemplo, a dar su opinión sobre el modo en que las sociedades modernas intentan ocultar la muerte o menosprecian la capacidad de resistencia ante la adversidad de los niños, a quienes se considera demasiado frágiles para conocer la verdad. Todo ello tiene su metáfora en el relato «Llamada de ultratumba»,

en el que un matrimonio le oculta a su hijo la muerte de su abuela, lo cual genera una carambola mediante la cual todos los personajes se ven obligados a cambiar de sitio y, sobre todo, a fingir, porque resulta que a la vuelta del velatorio el niño les asegura que ha llamado la abuela por teléfono y ha estado hablando con ella. ¿Es una simple mentira? ¿Es un fenómeno paranormal? ¿Es una venganza sutil del hijo, que de esa manera les está diciendo que sabe que le han engañado y, por añadidura, los está obligando a la mentira humillante de fingir que creen su propia mentira? Nada de eso queda claro, pero sí que el precio que han pagado todos es la desconfianza: «El tiempo ha ido pasando y yo estoy cada vez más convencido de que nos mintió por rencor. De hecho hay entre él y yo, desde entonces, una especie de herida sin sutura. Mi mujer dice que son aprensiones mías. Y es que está más dispuesta a creer en el más allá que en un problema psicológico. Pero ella no vive eso como una contradicción. Somos tan distintos.»

En otros relatos, Millás entra directamente al territorio de la ciencia ficción, como por ejemplo en el titulado «Una historia de fantasmas», donde un niño encuentra al morir su padre una caja de cerillas del difunto que, cuando se encienden, iluminan otro mundo. O en «La vecina difunta», donde la mujer que vive en el piso de abajo se le aparece al narrador nada más morir y luego intenta aparentar que sigue viva, como tantos cadáveres que llenan la ciudad, «personas que pasan las tardes en las cafeterías, frente a una taza de la que simulan beber.» O en el perturbador «Mañana moriré», en el que un hombre descubre que vive con un día de adelanto respecto al resto de las personas, de manera que cuando para ellos es aún miércoles, para él ya es jueves, hasta el punto de que si el periódico del viernes lo coge su mujer, se trata del diario de ese día, pero cuando lo coge él se transforma en el del sábado. El problema es grande, porque produce un desajuste que hace que él vea la esquela de la muerte de su madre publicada en la prensa cuando la mujer aún vive; pero se va a hacer aún mayor cuando conozca en un bar a una chica que no vive con un día de adelanto, sino con dos, y que, de hecho, le informa de que al día siguiente va a morir. Finalmente, otro ejemplo sobresaliente de relato fantástico es «La puerta», que cuenta el caso del protagonista que narra en primera persona los relatos de esta obra cuan-

do encuentra una puerta en un solar, la lleva a su casa y, a partir de ese momento, se dedica a imaginar lo que pudo haber tras ella como quien ve un espejismo. Con la particularidad de que en esa especie de región intermedia de la realidad en la que se mueven las historias de Millás, los espejismos también pueden ser espejos y lo soñado puede pasar al ámbito de la realidad en un segundo. Todo es posible y nada es lo que parece.

Si todo es posible es porque la mayor parte de las personas están en trance de hacer a cada momento algo disparatado, o al menos alguna cosa poco explicable; pero también, y ésta es otra de las obsesiones de Millás, porque la identidad es una condición voluble. Parece que cada persona está encuadrada en un nombre, una profesión, un número de carnet y una serie de relaciones que lo definen, la familia, los amigos, las parejas... Sin embargo, a veces basta un pequeño giro del destino para ver lo poco sólidas que son esas columnas. Un magnífico ejemplo es el relato Jorge y Maruja, en el que el simple hecho de que un camarero confunda las tarjetas de crédito de dos comensales, devolviéndole a cada uno la que no es suya, hace que el hombre que recibe la de una mujer llamada Maruja y que, por puro azar, tiene su mismo apellido, primero empiece a gastar el dinero de la desconocida, luego a vigilar a través de los extractos bancarios en qué gasta ella el suyo y, finalmente, a desear ser ella en lugar de él mismo, puesto que sus gustos le parecen más nobles, sus aficiones más sofisticadas, etcétera.

Los objetos nos llaman es un libro, en cierto modo, inacabable, del que se puede afirmar que no acaba en la página doscientos cuarenta y uno, como podría pensarse en un primer momento, porque mientras se lee suscita sensaciones muy diversas que revela nuestra impresión superficial de las cosas, condiciona nuestra idea acerca de ellas y nos ofrece nuevas respuestas, o como mínimo combate las que creíamos tener con nuevas preguntas. Millás ejerce sobre nosotros la matemática de la fantasía, que consiste en multiplicar nuestra percepción de lo que nos sucede o le sucede a las personas con quienes convivimos de uno u otro modo, y nos obliga a darnos cuenta de que nada es más que la parte exterior de otra cosa, una lámina de hielo bajo la que se oculta un mundo *inmenso, oscuro e incomprensible.*

Nada es lo que parece porque todo es posible, hemos dicho, y ése es el mensaje de Juan José Millás, que dándole una última vuelta de tuerca a su libro, deja entrever en el relato «Un éxito local» que *Los objetos nos llaman* está escrito bajo la influencia de otro texto titulado *Los objetos me llaman* publicado por el novelista francés Pierre Clausaut. Aunque no es el narrador quien admite esa influencia directamente, sino que se la atribuye a un amigo suyo cleptómano que, tras leer el trabajo de Clausaut y verse retratado de alguna manera en él, siente que esa ficción es su autobiografía y decide que él es también escritor, con la particularidad de que nunca ha escrito ni piensa escribir nada. «Lo más asombroso –cuenta Millás– es que abría cada día el periódico por las páginas de Cultura para ver si había publicado algo. (...) Yo sabía que no escribía, pese a ser escritor, pero no me atrevía a decirle que era imposible que hablaran en la prensa de algo que no había escrito. (...) Un día le llamé por teléfono y le felicité muy seriamente por el éxito de su último libro. –Ah, sí, me dijo, creo que está funcionando muy bien. ¿Quién lo ha publicado?»

Naturalmente, al leer ese relato, busqué en internet a Pierre Clausaut, o Caussaut, pero no aparecen ni él ni ese libro llamado *Los objetos me llaman.* Tratándose de Millás, hay que considerar que ese hecho sólo sea la mitad de la verdad, o un tanto por ciento de ella aún menor, así que no sería descabellado pensar que tal vez en este mismo instante otra persona esté tecleando el nombre de Juan José Millás y el título de su último libro, *Los objetos nos llaman* y que el resultado, por increíble que pueda parecer, vaya a ser el mismo: no sale nada, no hay nadie que se llame así ©

Viaje catártico con «Los Frutos de la niebla», de Luis Mateo Díez

Norma Sturniolo

El escritor leonés Luis Mateo Díez ha finalizado la tetralogía agrupada bajo el nombre de *Las fábulas del sentimiento.* Cada volumen de la tetralogía contiene tres novelas. Al primer volumen titulado *El diablo meridiano* y publicado en el año 2001, le siguieron, *El eco de las bodas* en el año 2003, *El fulgor de la pobreza* en 2005 y ahora, en 2008, el libro que cierra la serie, *Los frutos de la niebla.*

Cuando usamos la palabra fábula de una forma genérica aludimos a la ficción y cuando la usamos con un sentido restringido, acotado por la tradición literaria, nos referimos a una obra breve en la que intervienen personajes alegóricos y de la que se desprende una enseñanza moral. En estas novelas cortas de Mateo Díez encontramos personajes simbólicos que nos dejan ver el complejo mundo de los sentimientos que los anima y cómo ese mundo determina sus acciones. A pesar de todo lo que en nuestro tiempo se habla acerca de las emociones después de estudios como los de Goleman, aún estamos muy alejados de la atención a las mismas. Estas novelas cortas además de proporcionar goce estético constituyen una riquísima vía de conocimiento y reflexión. El autor también se ha referido a estas fábulas del sentimiento como a una comedia humana. La expresión comedia humana nos trae enseguida a la memoria la comedia humana de Honoré de Balzac cuya obra superó grandemente el propósito inicial de retratar la

Luis Mateo Díez: *Los frutos de la niebla,* Alfaguara, Madrid, 2008.

sociedad francesa que abarcaba un periodo concreto del siglo XIX. En nuestro siglo XXI la comedia humana de Mateo Díez, siguiendo un realismo que abarca el sueño, la fantasía la imaginación, la memoria, nos enseña a unos personajes frágiles que transitan por lugares imaginarios correspondientes al espacio mítico inventado por el autor (territorios imaginarios conocidos por los lectores de Mateo Díez como Ordial, Doza, Solba, Borenes, Armenta, Oceda, Borela). En el mundo que habitan estos personajes no existen las certezas. La imaginación a partir de unos pocos datos objetivos crea otra realidad así como a partir del recuerdo, la memoria inventa y los sentimientos determinan las elecciones.

Los frutos de la niebla y el extravío

Niebla es la palabra clave con valor metafórico que une a estas tres novelas cortas. La niebla dificulta la visión y por tanto puede provocar el extravío en el sentido de desorientación o el extravío como enloquecimiento o también como desvío de una norma moral. Todos esos sentidos se dan en estas tres narraciones. Pero hay más. La mezcla de ensueños, recuerdos, fantasía, imaginación desatada (adjetivación que usa un personaje de Mateo Díez y que trae a la memoria el *Quijote* cuando en el capítulo XLVII de la primera parte se habla de la escritura desatada de esos libros desbordantes de imaginación que fueron los libros de caballería) producen una realidad borrosa como la niebla donde los contornos entre lo real y lo soñado se difuminan.

La diversidad de técnicas narrativas y estilísticas utilizadas por el autor contribuye a dar una visión calidoscópica.

En la primera novela corta –la que lleva el título del libro y que está relacionada con la fotografía de la portada– se emplea la primera persona narrativa. Conrado, el narrador se encuentra fortuitamente con Cimo, un amigo de la infancia y adolescencia atormentado por el sentimiento de culpa. Cimo está convencido de que padece una enfermedad que es letal para aquellos que están cerca de él. El lugar del reencuentro es un de esos lugares simbólicos que connotan fugacidad, paso y mudanza del tiempo: el andén de una estación de tren.

La estación es la de la imaginaria Armenta –todas las narraciones del libro se desarrollan en ese territorio imaginario inventado por Mateo Díez que tiene un parentesco con los lugares reales de una provincia del noroeste español–. El estilo del autor que aúna lo poético, lo culto y lo coloquial enriquece una historia llena de sugerencias. Se da la vuelta a los lugares comunes, a veces con un deje socarrón. El narrador asegura que los kilos de más le han ayudado a conquistar una lentitud beneficiosa para su trabajo que es el de policía. Su mirada se detiene en los más pequeños indicios, captando sutiles matices. La descripción pormenorizada del oficio del policía puede interpretarse como una metáfora de una parte del quehacer del escritor.

El autor, a través de su narrador, nos hace una demostración de esa observación demorada en la que el aspecto físico de los personajes, sus gestos, las pequeñas anécdotas que recuerdan, lo que dicen, lo que callan, todo va construyendo un sentido imposible de captar con una mirada rápida. La mirada se detiene en los más pequeños detalles para penetrar en el interior de los seres y las cosas. En los sucesivos encuentros de los amigos de la infancia se va mostrando el deterioro físico de Cimo y es como si viéramos con una lupa todas las señales de esa erosión producida por el paso de los años y por la perturbación mental de alguien que cree ser perseguido por sus víctimas muertas. Cimo, como otros personajes de Mateo Díez es huérfano y en esa orfandad están las semillas de su fragilidad y desorientación. A partir del momento en el que se produce la evocación de un recuerdo que involucra a Conrado, el texto se carga de nuevas significaciones. Ese recuerdo con intensidad lírica reaparecerá una y otra vez en los sueños del narrador que irá descubriendo su propio dolor y extravío. La historia paulatinamente desembocará en lo fantástico y se acumularán imágenes de carácter simbólico. Cimo habla de cines abandonados y quemados y hace una descripción de lo que sucede en una sala que es clave para la interpretación de lo que sucede.

La oscuridad propiciaba el ensueño con el que reiteradamente las salas de los cines se reconvierten en la misma cueva o en un infinito túnel en el que la inmovilidad se acompasa al vértigo de algunas imágenes que no vienen de la proyección sino de la imaginación desatada del espectador, o de ese pozo que llama-

mos subconsciente, donde flotan los residuos del celuloide, los fotogramas de las películas rotas
La oscuridad es otra zona de la enfermedad. En el ensueño hay un alivio que enseguida se desbarata.[1]

Precisamente en la sala de un cine abandonado, con apariencia de haber sufrido los estragos de un incendio, Conrado se dejará arrastrar por sus ensoñaciones y caminará por un una ciudad enferma en la que la niebla expande sus frutos mortales. Además de la imagen del durmiente que, como tal, cuestiona la realidad, se acumulan imágenes como la del cine quemado, las cenizas, el volcán, las ruinas, que simbolizan la idea de destrucción y muerte. También cabe destacar la comparación del cine con una cueva en la que podemos interpretar el simbolismo del mundo que conecta con el más allá.

La siguiente novela titulada *Príncipes del olvido* está estructurada con una gran riqueza de técnicas y la protagonizan tres adolescentes que habitan los territorios imaginarios creados por el autor: Inma Dorada, vive en Solba, Eliseo Mercal, en Borenes y Martín Bermejo, en Oceda. Son personajes que están asociados con el mundo de los cuentos y, concretamente, con príncipes y princesas de reinos lejanos. La narración comienza como un cuento maravilloso: *Cuentan que en un Reino lejano*...Pero a diferencia de los cuentos maravillosos aquí no hay finales felices para la vida de los tres adolescentes suicidas –cada uno a su manera–.Digno de destacar es cómo el autor capta y transmite esa edad de tránsito llena de ambigüedad, confusión, fragilidad, miedo, timidez e inseguridad. Mateo Díez dibuja el alma de esos jóvenes que no se sienten con fuerza para afrontar el crecimiento.

Se insertan en la narración muchas reflexiones que profundizan en los enigmas de la existencia. Hay reflexiones sobre la amistad y sobre el desconcierto que produce descubrir que desconocemos a nuestros amigos. Por ejemplo, la desaparición de Martín Bermejo deja perplejos a sus amigos. Se intenta entender su conducta a partir de lo que queda de él: unas hojas sueltas con una deta-

[1] Ibídem, pág. 30.

llada contabilidad de sus gastos, descripciones de paisajes que parecen imaginarios y la narración de sueños.

Opiniones de tipo ensayístico se incorporan en la novela. El autor teoriza por medio del narrador sobre las características de los cuentos de príncipes y princesas y considera que el cuento impregna desde la fabulación «lo que en muchas ocasiones la vida descubre, como si en el patrimonio de la imaginación a que los cuentos pertenecen el pasado contuviese presentimientos, de modo parecido, y no menos misterioso, a lo que la experiencia del sueño destila en la identidad de la vigilia»[2].

La relación con los arquetipos de los cuentos es constante, por ejemplo cuando Martín Bermejo se mira en el espejo, la imagen reflejada es la de un Caballero, hay más referencias como la armadura de Eliseo Mercal que acaba ahogándose.

Aparece otro motivo recurrente en la narrativa de Luis Mateo Díez como es el de los sueños perturbadores, que contienen una amenaza. La aguda penetración psicológica del autor y el conocimiento que demuestra tener sobre esa difícil etapa evolutiva se refleja en muchos detalles como por ejemplo en el diario de Inma donde se encuentran mezcladas notas personales con una exagerada prosa poética en la que puede atisbarse algún plagio o en la expresión adolescente del nihilismo de Eliseo Mercal. Para darnos una visión más abarcadora del mundo de sus personajes se alterna un narrador en tercera persona objetivo con un narrador en tercera persona omnisciente, hay capítulos que son las transcripciones de partes del diario Inma, otros escritos en primera persona que se corresponden con las voces de Martín Bermejo y de Eliseo Mercal, también, cambios de registros lingüísticos. Al final, con todas esas técnicas empleadas, conocemos mejor el interior de los personajes y nos queda la visión desolada de esos chicos que, a diferencia de los personajes de los cuentos maravillosos, no tendrán reino ni serán felices sino que desaparecerán tempranamente de la faz de un mundo que les resulta hostil y lejano.

La tercera novela lleva también un título que evoca cuentos infantiles: *La escoba de la bruja.* La protagonista es Abisina Brunido, una mujer vieja de la que iremos conociendo su vida marca-

[2] Ibídem, pág. 89.

da por la desgracia. Mujer pobre que carece de un retrato como dice el narrador, pero de la que hay tres fotografías correspondientes a su infancia, juventud y vejez que se irán relacionando con lo que se cuenta de esas etapas. La novela está contada en primera persona por un narrador cuya curiosidad lo lleva a reconstruir la historia de Abisina. El padre del narrador es un abogado generalista de Borela- de nuevo un territorio imaginario- que conoció a Abisinia Brunido por medio de Armila, la mujer que servía en su casa. El primer encuentro de Abisina con el abogado se debe a que desea que la ayude a separarse de su peligroso marido. Luego habrá otros encuentros relacionados con otras desgracias. El narrador va reconstruyendo la historia de la mujer con lo visto en el despacho de su padre, lo oído a Armila y lo que él va intuyendo. Una historia llena de fatalidades, donde la familia –con excepción de la madre y un hermanastro que mueren jóvenes -es causante de su desgracia. En esta novela las penalidades se multiplican y el narrador, a medida que va conociendo esa vida, interpreta las fotografías que congelan algunos momentos de la misma. También aquí se insertan en la narración textos reflexivos como por ejemplo los que se refieren a la prosa judicial que es severa cuando no farragosa y enrevesada. Una prosa seca que a diferencia de la prosa literaria es fría, sin adjetivaciones.

El narrador reconoce que se deja llevar por su imaginación e inventa algo que en la realidad no sucedió pero que se acomoda muy bien a ella y que tiene que ver con los cuentos. De nuevo los cuentos infantiles como manifestación certera de la psicología profunda de un personaje. Y de nuevo la vida que llevará el personaje de la novela de Mateo Díez no se corresponde con el final feliz de los cuentos leídos en los que se repara la carencia inicial. Cuando muere su madre, Abisina no llevará al orfanato una muñeca de trapo como las niñas de los cuentos. Aunque por edad cronológica sea como las criaturas abandonadas de esos cuentos infantiles, psicológicamente ha dejado de ser niña para transformarse en la mujer desconfiada que seguirá siendo hasta la vejez. El autor incardina perfectamente el cuento infantil en su historia para mostrar las similitudes y diferencias entre ambos y de esa forma produce una sensación de verosimilitud. Al ir al orfanato lo que lleva consigo Abisinia tendrá que ver con la mujer desconfia-

da que el narrador conoce, una mujer que siente la necesidad de defenderse y vengarse de los agravios que le inflige la vida. Llevará la escoba que usaba su madre y ese será su objeto transicional como dirían los psicólogos, un objeto que está asociado a otros personajes de cuentos como las brujas. *La escoba de la bruja* es una historia llena de reflexiones sobre el dolor de vivir, la violencia familiar y la venganza larvada que esta genera. Hay una mirada comprensiva hacia la conducta de los personajes que expresa muy bien el padre del narrador. Por ejemplo, para ese personaje lleno de bondad y generosidad una mala vida como la del marido de Abisina no era el resultado de la maldad «sino de la amargada equivalencia de su condición de desgraciado, de pobre hombre, de incompetente e incomprendido».[3]

Las tres historias de este libro están escritas con un lenguaje donde la palabra demuestra tener una enorme eficacia. Luis Mateo Díez en un libro de carácter ensayístico explica el poder de las mismas:

> *La palabra dicha, la palabra que vuela y que en su vuelo encuentra su libertad y en su libertad el prodigio de que nada sea exactamente como es sino como se cuenta, de modo que de un hecho, de un suceso puedan sacarse tantas conclusiones o moralejas como se quieran, no ya variadas sino hasta abiertamente contradictorias, es aquella palabra a la que Gorgias, uno de los grandes sofistas de la Ilustración griega, consideró como «poderoso soberano»*[4]

La catarsis

Después de leer *Los frutos de la niebla* el lector siente que se ha operado en él una transformación. Mateo Díez ha declarado que la literatura debe perturbar y traumatizar. Esta función se cumple acabadamente en su obra literaria por la forma en que nos acerca

[3] Ibidem, pág. 178.
[4] Luis Mateo Díez: *Las palabras de la vida*, editorial Temas de Hoy, Madrid 2000, capítulo Casa y ciudad, página 211.

al lado oscuro, angustioso, a la fatalidad. Hoy que tanto se promociona el olvido del dolor y la muerte, que abundan consejos y decálogos contra la tristeza, el autor, por el contrario, nos hace dialogar con la tristeza, con el dolor. El resultado de esa experiencia es semejante al producido por la tragedia griega. Se provoca una catarsis; se acaba la lectura con un sentimiento de liberación interior, por haber suscitado en nosotros la compasión a través de ese viaje al corazón de la oscuridad.

El cuaderno de notas del escritor

María Delgado

Con catorce años el niño Vila-Matas entró en la hoy desaparecida librería y papelería Solá, que estaba del número 14 del Paseo de Sant Joan de Barcelona, y compró una agenda americana. En ella empezó a llevar un dietario de sus reflexiones, lecturas y vivencias, una costumbre que ya no abandonaría y que llena, con lo escrito durante los últimos tres años, las páginas de su nuevo libro *Dietario voluble*.

Si a todos nos gustaría ojear el cuaderno de notas de nuestros escritores preferidos, esos que en muchas ocasiones, en el caso de autores ya clásicos, acaban siendo rescatados de algún cajón y publicados después de su muerte, ¿cómo no disfrutar del placer de introducirnos en las reflexiones, los viajes, las anotaciones, las citas y las recomendaciones literarias con las que un autor como Vila-Matas ha ido llenando las páginas de su cuaderno de notas personal?

Si bien algunos de los artículos han aparecido semana a semana en la edición catalana del diario *El País*, otros habían permanecido hasta ahora inéditos, y muchos han sido revisados y completados por su autor, seguro de no dejar en pie ni una sola frontera entre géneros, de mezclar a la perfección en un libro a ratos profundo y a ratos divertido, el ensayo con la ficción, y la biografía con la crítica literaria. Y tras esa voluntad híbrida de Vila-Matas, el autor permanece oculto en la mayor parte de las páginas, a excepción de algún capítulo como aquel en el que narra –como ya

---

Enrique Vila-Matas: *Dietario voluble*. Anagrama, Barcelona, 2008.

lo hizo en *Exploradores del abismo,* su anterior libro– la enfermedad gravísima que padeció recientemente y que le ha transformado en un hombre más pausado, quizá más feliz y, seguro, le ha agudizado una forma cálida de mirar el mundo que impregna todo el libro.

Es seguramente Vila-Matas uno de esos autores que provocan adhesiones incondicionales a ese mundo propio de autores que ha hecho suyos a base de compartirlos y a su forma particular de narrar y mezclar realidad y ficción, vida y literatura, vivencias y ensoñaciones. Ocurre en cada una de sus obras, pero este *Dietario voluble* es un libro que fluye de tal manera a base de mezclar géneros y estados de ánimo, que es muy probable que pueda seducir a quienes aún no figuran entre los seguidores incondicionales del escritor barcelonés. Y la razón está en que aquí encontramos a muchos Vila-Matas: el indignado que se enfada con su ciudad arruinada por el turismo de masas o con los taxistas de Madrid; el Vila-Matas cotidiano que no está para nadie, ni tan siquiera para su dietario; el que reflexiona preocupado sobre el futuro de la sociedad –como ejemplo un inquietante y agudo capítulo sobre los jóvenes japoneses que viven encerrados–, o el que espera divertido a que se aparezca, como acabará haciendo ¿o no? Catherine Deneuve en una plaza de París o acaba protagonizando historias dignas de una novela de su amigo Auster.

El Vila-Matas viajero nos presta su mirada para acompañarle por distintos escenarios europeos –Eslovenia, Italia, Finlandia...–, el ensayista nos invita a reflexionar sobre la dignidad y la ofensa, y el más imaginativo nos guía por unos laberintos mentales que pueden desembocar en su pasión por los abismos o su fobia a los aeropuertos. Sin más hilo conductor que los días del calendario, los capítulos se suceden entre citas que nunca sabremos si son reales o inventadas y pequeños homenajes a sus mitos literarios, desde la literatura cálida y acogedora de su infancia encarnada por Verne, hasta toda esa galería de escritores propensos a lo marginal y a la desaparición que tanto le gustan como su eterno Kafka, Sebald o Robert Walser, o sus amigos y admirados como Sergio Pitol o Claudio Magris. Porque otra forma de leer este *Dietario* es hacerlo como quien toma en sus manos un catálogo de recomendaciones, una muestra sugerente de caminos que nos invita a

tomar con él para compartir los libros que descubre, lee o relee, la música que escucha –sorprende aquí lo ecléctico de su gusto, desde Pau Riba a los Cocorosie– , o las películas y directores que más admira.

Dietario voluble nos brinda ante todo el gozo de asomarnos a la libreta de notas, a los estados de ánimo, la capacidad de transitar ligero por lo más profundo, los gustos y los pensamientos erráticos de una de las voces más singulares de la literatura española ©

La prosa del mundo

Juan Carlos Abril

La prosa como tejido

No hay duda de que las habilidades literarias de Luis Antonio de Villena han sido capaces esta vez de arrojar un volumen que se va a convertir en un referente dentro de su dilatada trayectoria. Tal y como nos cuenta en el ya habitual «Postfacio» (pp. 177-178) que suele servir de colofón a sus obras, en este libro ha habido una voluntad consciente de superación y ruptura, una *kehre* interna –un giro– en el conjunto de su propia obra. Ciertamente los últimos libros de Villena han estado escorados hacia un realismo inusual por su contundencia y visceralidad, si bien en el fondo latían la rebeldía y una fuerza crítica con el medio y con el mundo que otorgaban a las composiciones un sabor final dulce, contrarrestando esa a veces acritud estilística. Ese realismo cercano al naturalismo intentaba realizar una introspección crítica que, más allá de la crudeza de las herramientas elegidas, ponía sal sobre la herida, con el resultado de escozor propio de lo que está sanando. Y con este nuevo libro no se rompe radicalmente con el realismo, ni con ese lenguaje directo –podríamos decir lenguaje total– que es ya inherente a la particular forma de escribir de Villena, sino que se selecciona ese lenguaje y se entrevera con otras parcelas de la reflexión, la imaginación y, en general, otras atmósferas que, por otro lado, ya estaban presentes en otras etapas de nuestro escritor. Sirve así este volumen de síntesis de los Villenas que podemos observar en el conjunto de *La belleza*

Luis Antonio de Villena: *La prosa del mundo*, Madrid, Visor, II Premio Viaje del Parnaso, Madrid, 2008.

impura, su obra poética completa hasta la fecha y que ha ido aumentando en sus diferentes ediciones. Un ejemplo del giro introspectivo del lenguaje y por tanto del poema, se halla en el texto titulado «Autorretrato abstracto» (pp. 12-13), pues con la excusa de un tópico literario, el autorretrato, se van hilvanando reflexiones características del diálogo, trufado de una suerte de monólogo dramático: ¿es el autor quien se describe a sí mismo, o no posee ningún trasunto autobiográfico? En cualquier caso no nos importa demasiado, pero sí observar que se ha elegido la anfibología como técnica dialógica por la que parece que están hablando dos personas pero en realidad todo sucede en el interior de un mismo personaje. La descripción, por tanto, está sujeta a algunos recortes narrativos que van seleccionando sólo aquellas partes que el autor considera decisivas para presentarnos al personaje, en un texto que aparentemente debe darnos una imagen hecha, o lo más completa posible, al titularse autorretrato; y así comienza ese realismo ahora depurado, o en proceso de síntesis, del que hablamos, siempre en beneficio de los matices, de la otra cara de las cosas y el alejamiento al fin y al cabo de una visión plana o lineal y carente de sustancia poética. Porque no se puede pretender que los poemas sean un acta –ni siquiera un juicio– de la realidad.

La prosa del mundo es un libro intenso y extenso, de más de ciento ochenta páginas en prosa, que no podríamos describir en una reseña sino someramente, y estas notas son sólo un acercamiento a esos aspectos más visibles pero que en cualquier caso necesitarían otras calas más profundas y complementarias. En efecto, las problemáticas que atraviesan este libro presentan una complejidad inusual, y a partir de algunas características formales podríamos ir desarrollando algunas vetas y matices. Salta a la vista, desde el principio, el prosaico título que se ha escogido adrede para un libro de poemas: Luis Antonio de Villena ha sido siempre un poeta transgresor que en ningún momento se ha conformado ni sentido a gusto en una estética, queriendo siempre romper con cualquier signo de acomodamiento. Proteico, el fondo vitalista de los poemas a veces parece que se exhibe de manera casi vanidosa, reivindicando un gesto felino y desdeñoso que nos regala el fulgor de la erudición y un gusto decadente (pp.

30-32) –no como una pose, sino como estructura final– de esas atmósferas también camaleónicas por las que deambulan escenas, secuencias y personajes, empezando por el propio autor en multitud de ocasiones desdoblado. Decadencia posmoderna, los decorados suelen estar recargados no tanto por descripciones objetivas –lo externo– sino por un enrarecimiento de las voces –lo interno– que los habitan, esos personajes que allí se encuentran y que están enzarzados en diálogos que parecen inacabables: y llegamos de nuevo a los personajes, o lo que es lo mismo, las voces, que son la auténtica ambientación, la polea que hace que estos textos adquieran un dinamismo trepidante que sirve de catalizador, y que es lo que se nos queda tras la lectura, el cambio constante; de modo que los poemas a veces se nos presentan como postales anímicas, retratos socio-históricos, tipologías individuales... Más allá de cualquier atisbo que nos haga creer que al autor le interesa un solo referente en las composiciones, y más allá también de lo que nos haga pensar que esos referentes se hallan estáticos, las zonas de interacción de los poemas suelen ser hervideros, como una suerte de aventuras vitales que se consumen muy pronto pero que van generando su humus.

El título, decíamos, recoge en su sintagma dos partes que se alejan de lo que aparentemente pueda ser considerado canónicamente poesía, articuladas sin embargo alrededor de un concepto de poesía amplio y rico. Se retoma por un lado la idea de prosa en el sentido de las prosas sacras que eran cantadas y que, lógicamente, poseían una estructura rítmica marcadamente poética, recordando muy de lejos el prurito modernista de Rubén, y totalmente desacralizadas ahora. El sentido de «prosa del mundo» tiene mucho que ver con una visión laica y total, ajena a cualquier enfoque sagrado del arte. Pero ahí queda ese parentesco que, lejos de restarle interés, añade una línea histórico-literaria siempre presente en la poética de Villena, una vertiente enriquecedora que no sólo entronca con la cita de Hegel, el filósofo de la modernidad a través del cual se rompe definitivamente con *l'Ancien Régime* –nada casual, por tanto, la elección del título–, sino con otros autores posteriores que han recogido el legado del filósofo idealista alemán, ya sea para ponerlo boca abajo o no, como Merleau-Ponty, que posee un libro, hoy agotado, que se titula también así,

La prosa del mundo, o el homónimo y célebre Capítulo II de *Las palabras y las cosas*, de Michel Foucault.

Rigor heterodoxo, ruptura de la noción de género desde el título, enarbolando un sentido de prosa como texto –o prosa como tejido–, el torrente semántico-verbal de este libro es una constante sacudida de emocionantes aventuras. La superposición de planos, acuciante, crea un poliedro de imágenes y diálogos que están relacionados como la araña y la telaraña, necesitándose mutuamente para vivir. Los diálogos generan las imágenes, y al contrario, las imágenes generan los diálogos, quedando los decorados bastante escorados y en un segundo o tercer plano, primando las reflexiones que los diálogos y las imágenes a su vez producen. Desde el punto de vista autorial, una libertad absolutamente creativa posibilita que estas prosas posean esa impronta que conecta no sólo los temas y detalles más chispeantes, sino cabos sueltos que, por otra parte, no tienen siempre por qué unirse. El diálogo bien entendido tiene más que ver con la invención de personajes y con la capacidad que cada personaje tiene de hablar, de *hacer* su propio discurso, que con su aspecto meramente dramático o técnico; nos referimos a la polifonía, antes citada. Desde estas premisas, una característica que formalmente descubrimos también en la superficie de los poemas, y que necesitaría de más indagaciones que dejaremos por el momento aplazadas, es la estructura dialógica de las composiciones. La comunicación no es posible más allá de la enunciación que cada sujeto elabora, y las voces son totalmente independientes, articulan discursos propios e irreconciliables con sus interlocutores. Los propios personajes –y también el autor que los ha creado– son conscientes en muchas ocasiones de sus limitaciones físicas y carencias comunicativas. El final del poema «El poeta» (pp. 52-53) dice:

> *[...] ¿Fuimos nosotros así? Absurdos, pero menos. ¿Caos? ¿Creatividad? ¿Necesidad de tocar fondo, sea eso lo que fuere? No lo entiendo. Y no puedo hacer nada. Nada. Me asusta pensar que dure mucho. Pero no me atrevería a decirle –te lo juro– que es transitorio y que se pasa. (p. 53)*

Llegar hasta las fronteras de la identidad y la conciencia de cada personaje ha sido posible gracias a una capacidad de reproducir

un lenguaje a veces onírico, otras de la calle y, otras veces, solemne. Esta variedad de registros –y hay una amplia gama entre esos dos extremos, también presente en *La prosa del mundo*– se asocia también a lo que está construyéndose, a lo que está en proceso de formación y no tiene por qué casar, por qué corresponder pieza con pieza todos los elementos, como si hubiera varios puzzles revueltos en una misma caja, y además se hubieran perdido piezas, quedaran otras sueltas... Es evidente que la estructura secuencial del libro, casi como pasajes, se podría decir, no tiene la finalidad de que todo quede cerrado, «hecho» o atado, sino simplemente presentar tal y como aparecen los diálogos y las escenas, mostrarnos su espontaneidad, a modo de *manifiestos* en sentido etimológico. No se persiguen historias conclusas, ni personajes milimétricamente descritos, ni diálogos sin anacolutos, sino reflejar en los textos esa dispersión que se asemeja a la realidad más caliente, la que está cambiando. De hecho el aparente orden de las composiciones, presentadas alfabéticamente –con la significativa coda del poema «Mamá» (p. 176) fuera de su lugar correspondiente, un guiño que a su vez es matriz temática, si leyéramos todo el libro bajo esta óptica–, sirve de contrapunto eficaz a esa exposición rizomática de la realidad que plantean los textos, y decimos 'aparente' porque lo que así se destaca con más fuerza es ese desorden en el que el hombre intenta fraguar un mundo, o lo que es lo mismo, su prosa: su tejido ©

La memoria de 1808

Isabel de Armas

Con motivo del bicentenario de la Guerra de la Independencia –también denominada «Revolución» o «guerra de la Revolución» (García Marín, 1817), «guerra de la Usurpación» (Francisco Cabanes, el primer historiador de la guerra, 1809), «guerra de España» (Canga Argüelles, 1836-1839), «guerra del Francés»(según la historiografía catalana, desde Vicens Vives), «guerra napoleónica de España» o «guerra Imperial» (según la historiografía francesa bonapartista), y «guerra Peninsular» (uniendo a España y Portugal para glosar el papel redentor de Inglaterra respecto del imperialismo francés)–, son legión el número de historiadores, publicistas y novelistas que se han lanzado a escribir sobre tan apasionante tema. Hemos seleccionado para nuestra Biblioteca cuatro trabajos de cuatro autores que nos parecen representativos de una memoria abierta y plural*, que no caen en reducciones sectarias, que se manifiestan capaces de recordar aquella guerra, con sus grandezas y sus miserias, y al mismo tiempo, saben explorar los caminos que conducen del levantamiento de 1808 a la revolución de 1812. La revolución que fue y la que no pudo ser.

---

* Ricardo García Cárcel: *El sueño de la nación indomable. Los mitos de la Guerra de la Independencia*, Editorial Temas de Hoy Historia, Madrid 2007, 415 pp.
Fernando Martínez Laínez: *Como lobos hambrientos. Los guerrilleros en la Guerra de la Independencia (1808-1814)*, Ediciones Algaba, Madrid 2007, 590 pp.
Miguel Artola: *La Guerra de la Independencia*, Editorial Espasa, Madrid 2007, 288 pp.
Enrique Martínez Ruiz: *La Guerra de la Independencia*, Editorial Sílex, Madrid 2007, 296 pp.

Es importante recordar aquí que 1808 no hay que contraponerlo a 1812, el patriotismo xenófobo frente al patriotismo integrador. 1812 es la herencia resultante de la confluencia de fuerzas que inciden en 1808. Las dos grandes conquistas de la Constitución de 1812 (la proclamación de la soberanía nacional y la apertura del proceso de la revolución liberal) no son el contrapunto al Dos de Mayo. Tal y como afirma el profesor García Cárcel, catedrático de Historia Moderna de la Universidad Autónoma de Barcelona, «son el legado de aquel tormentoso 1808 en que se produjo un levantamiento, posiblemente nada espontáneo, sin duda caótico, irracional y confuso, que no sabía bien lo que quería, pero sí lo que no quería y que, en cualquier caso, cambió el rumbo de la historia de España. Nada ya fue igual. Nadie pudo frenar el curso de la historia».

Disección de los diversos mitos

En *El sueño de la nación indomable*, Ricardo García Cárcel recorre los mitos construidos por los políticos de la generación de 1808 y reelaborados por los historiadores a lo largo del tiempo. En su estudio examina, en primer lugar, la gestación de la guerra, en la que florecen sobre todo los mitos personales vinculados a unos determinados individuos.

Tres figuras capitalizan esta memoria mítica: Godoy, Napoleón y Fernando VII. En primer lugar, Manuel Godoy, el mito del traidor. Un escalador social y político, sin demasiados escrúpulos, sin miedos en un horizonte cargado de miedos hacia los cambios que se anunciaban en pleno crepúsculo del Antiguo Régimen. García Cárcel nos cuenta cómo desde 1800 la admiración hacia el hábil escalador se troca en envidia y resentimiento, fundamento del mito del traidor, mito resplandeciente en 1808, y del que participaron conservadores y liberales. La raíz del mencionado mito es el desengaño de los godoyistas frustrados y la irrupción de una realidad europea, con Napoleón a la cabeza, que desbordaba las capacidades del hábil practicante del juego de las damas, pero estratega limitado que era Godoy. Sin embargo, listo como era, este singular extremeño, con el paso del tiempo supo reconstruir

su propia imagen a través de sus memorias, de forma que su versión de sí mismo se ha impuesto sobre el aluvión de sátiras y descalificaciones que se llegaron a lanzar sobre él. «La historia, en el caso de Godoy –comenta el autor de este libro–, sí puede decirse que ha acabado desactivando el mito y derrotando a la opinión pública de su tiempo».

El segundo mito personal es el de Napoleón. También, como ocurrió con Manuel Godoy, la imagen del corso tuvo su momento dulce, sobre todo de 1796 a 1808. Era entonces para la opinión pública española un tipo fascinante. Los conservadores lo valoraban porque pensaban que acababa con los miedos generados por la Revolución francesa.. Los primeros liberales glosaban su figura porque veían que era el albacea testamentario de las conquistas de esa misma Revolución. Para todos era la demostración de que los nuevos tiempos permitían que un tipo salido de la nada llegara a donde llegó Napoleón, sólo fundamentándose en su genio militar.

A partir de 1805 empezaron los primeros temores hacia la estrella emergente, temores que fueron creciendo en intensidad hasta 1808. «La verdad es que –comenta García Cárcel–, en el tablero político europeo, en el que tanto le gustaba mover ficha a Bonaparte, nunca se encontró una situación tan propicia para su infinita ambición como la que le brindaron en España las batallas domésticas de los reyes Carlos y María Luisa, con Godoy de gestor de sus intereses, contra el infante Fernando».

Fernando es el tercer mito personal. Como príncipe, es un mártir; como rey, el Deseado. Su condición de mártir le vino como hijo de su desnaturalizada madre. Aunque nunca se llegó a convertir a ésta en una Mesalina, la opinión de 1808 se acercaba a este arquetipo. El mito del rey soñado duró durante toda la guerra, idealizado hasta extremos de llegar a inventar un Fernando liberal a la medida del imaginario gaditano. La Restauración supondría la gran decepción. El descubrimiento del auténtico Fernando. Sus víctimas de 1814 y 1823 sufrieron dolorosamente las consecuencias de la caída del mito que, sin embargo, no fue del todo enterrado. «En los años treinta del siglo XIX dominó la discreción –escribe García Cárcel–, por las viejas fidelidades a la institución monárquica y porque la emergencia del carlismo hizo pensar que podría haber sido peor. Un triste consuelo».

Pero si la gestación de la guerra generó mitos adscritos a personas, el desarrollo de la misma traslada el imaginario mitificador a colectivos de muy distinta naturaleza. El punto de partida de la guerra se sitúa en un día, el 2 de mayo, que se carga de connotaciones simbólicas. Aquel lunes primaveral de Madrid se elevó a los altares, ya desde muy pronto, como el *día* por excelencia de la gran explosión popular contra los franceses. El mito pasará por fluctuaciones múltiples: inflación épica y dramática, ideologización liberal, asepsia apática con reinvenciones y refundaciones continuas. «La realidad –concluye García Cárcel–, como suele ocurrir, fue mucho más mediocre». Un motín en el que confluyeron diversas vías conspiratorias y en el que no faltó la propia intencionalidad de los franceses en generar una imagen caótica de anarquía capitalizable por Napoleón que tenía, en ese momento, a los reyes secuestrados en Bayona. «Un motín polifuncional nada espontáneo –añade el mismo autor–, a la luz de los antecedentes que conocemos».

El análisis de la trayectoria de la guerra nos introduce en la mitología propiamente bélica y sus protagonistas: soldados regulares, guerrilleros y resistentes a los sitios. La épica del patriotismo se asienta sobre este triple pivote. El primero nos conduce al mito del militarismo español, de las capacidades efectivas reales de los ejércitos españoles. Según García Cárcel, la realidad, a la hora de valorar la situación objetiva del ejército regular, es que, aun con todas sus limitaciones, que fueron muchas, demostró una permanente voluntad de resistencia que han reconocido hasta sus más beligerantes críticos y, desde luego, fue culpable sólo relativamente de las precariedades que le caracterizaron. En cuanto a la guerrilla, el profesor puntualiza que, «frente al mito de la torpeza o carencias del ejército regular español, ha sido sublimada tradicionalmente como la gran aportación española, el órdago hispánico que permitió ganar la guerra a los franceses. La guerrilla constituye un fenómeno muy plural y de incidencia muy variable». Finalmente, el tercer brazo del patriotismo militar lo constituye la defensa heroica ante los sitios urbanos. El autor de este libro rememora, con ojo crítico, la larga tradición de literatura resistencial y su inevitable conexión con Numancia y Sagunto.

Pero si los mitos de los protagonistas de la guerra son importantes, también lo es el mito de sus amigos, es decir, el construido en función de la ayuda inglesa y del papel de Wellington. Es un mito, obviamente, edificado en su origen por los británicos, pero al que la historiografía liberal siempre se ha adscrito en su afán devaluatorio de las capacidades del ejército español. Para García Cárcel, Wellington fue un genio militar y un político extraordinariamente conservador que guerreó en España con la misma frialdad emocional con que lo había hecho en la India y sin que la peripecia española le sirviera para metabolizar ni por un momento el drama que estaba viviendo la sociedad local. Y concluye diciendo: «Se fue como vino: impoluto. Ni comprendió a los españoles ni éstos a él».

Una vez examinada la trayectoria de la guerra, el autor se ocupa del legado ideológico de la misma, que se plasmó desde el punto de vista francés en el gobierno y la cultura de los afrancesados, y desde el lado patriótico en la sublimación de dos conceptos: nación y revolución –que dieron lugar a dos grandes mitos–, que se desarrollarán en el marco de los debates de las Cortes de Cádiz y que tras el retorno de Fernando VII acompañaron permanentemente a los españoles como las asignaturas pendientes que tenían que aprobar ante la historia.

Ricardo García Cárcel finaliza su trabajo con la esperanza de que aquel «sueño de la nación indomable» que compartieron conservadores y liberales de la generación de 1808, la generación que hizo la guerra y la Constitución de 1812, con todas sus contradicciones y limitaciones, dos siglos después, siga estando presente. «Hoy –escribe–, es el sueño de una nación española abierta e integrada». Un sueño viable pero nada fácil de llevar a cabo en la realidad.

El pueblo en armas

Como lobos hambrientos, de Fernando Martínez Laínez, no es una historia más de la Guerra de la Independencia, ni tampoco una historia de la «Guerrilla» española que combatió en esa contienda, sino una visión general y una reivindicación del fenómeno

guerrillero entre 1808 y 1814, como exponente del levantamiento popular del cual surgió.

El principio doctrinal de Napoleón para abastecer a sus ejércitos era «vivir sobre el país». Una medida muy eficaz para un ejército expedicionario y conquistador, pero al tratarse de un «ejército de ocupación», con guarniciones fijas y numerosas que tenían que esquilmar a poblaciones pobres para alimentarse, tal cosa se hizo insoportable. Ello unido al pillaje, saqueo y violencias de todo tipo que practicó dicho ejército, fue creando un ambiente propicio a la resistencia, pasiva en un principio, a la reyerta después, para dar paso finalmente a la sublevación abierta bajo la peculiar forma de guerrillas.

Martínez Laínez también hace especial hincapié en que las guerrillas entran en acción cuando se suceden los desastres militares de las fuerzas regulares. «La guerrilla surge –escribe– como una consecuencia directa del alzamiento popular y las derrotas militares. Es ante todo un modo de combatir y un fenómeno de masas apoyado por el colectivo de la nación en armas».

¿Cuántos eran los guerrilleros? En cuestión de números, parece que es difícil ponerse de acuerdo. El autor de este libro concluye que, el total de guerrilleros a lo largo de la guerra oscilaría entre los 35.000 y los 50.000, sin que parezca factible llegar a precisiones mayores. Más preciso se muestra al afirmar que la resistencia española de 1808 a 1814 fue «un suceso histórico asombroso, seguramente irrepetible, que salvó a la nación de desaparecer o quedar triturada». También insiste en recordar que, durante bastante tiempo, la importancia de la guerrilla en el desarrollo y resultado de la contienda fue rebajada, cuando no menospreciada o considerada contraproducente. «Muchos cronistas españoles –puntualiza–, por no mencionar a la mayoría de los británicos, han atribuido la victoria casi exclusivamente a los ejércitos regulares mandados por lord Wellington, y ya va siendo hora de corregir este yerro».

En su intenso y bien documentado trabajo, Martínez Laínez pone de manifiesto que los guerrilleros desempeñaron un papel importantísimo en la obtención de la victoria final, y demuestra que, aunque las batallas decisivas las ganaran las tropas de línea, sin la existencia de las guerrillas probablemente se hubieran per-

dido. Efectivamente, los guerrilleros hicieron muchas bajas a los franceses, convirtieron en un infierno las comunicaciones y el abastecimiento del enemigo, alentaron la resistencia popular y normalmente apoyaron con todos los medios a su alcance al ejército regular. A lo largo de su trabajo, el autor deja claro que, al menos tres factores principales en el desenlace de la guerra pueden atribuirse a los guerrilleros: la muerte de un gran número de franceses, la limitación de la movilidad de su ejército y la desmoralización creciente de los ocupantes frente a un enemigo que parecía invisible y omnipresente.

El autor de *Como lobos hambrientos* nos recuerda que la Guerra de la Independencia fue la primera guerra total de la época contemporánea contra un enemigo exterior. Por un lado, escribe, tuvo carácter de guerra de liberación, anticipando en la práctica una doctrina de la que sería fundamental teórico Mao Tse-tung en los años 30 y 40 del siglo XX, y cuyos principios quedaron esbozados en las directrices y reglamentos emitidos por la Junta Suprema de Sevilla y la Regencia de Cádiz. «La faceta revolucionaria de la guerra –añade– es difícil de negar por la conmoción que provocó en los cimientos del Antiguo Régimen, pese a no tener los combatientes como meta subvertir el orden social. La gran necesidad de oficiales facilitó el ascenso de los más aptos a los altos cargos militares y abolió las pruebas de nobleza para los jefes del ejército español».

Como nota dominante entre los guerrilleros, Martínez Laínez apunta la generosidad, ya que, muchos de ellos regresaron a sus casas (o lo que quedaba de ellas) sin recibir recompensa alguna, ni ellos la pidieron siquiera. «Habían peleado en la gran mayoría de los casos –afirma– por patriotismo, sacrificando vida y hacienda, y hubieron de contentarse con el laurel del triunfo y el recuerdo de una guerra terrible en la que nadie dio ni esperó cuartel». Sin embargo, este autor tampoco oculta que, como ocurre en todas las guerras, la de la Independencia tuvo también su lado oscuro en forma de colaboracionismo, deserción, cobardías, desorganización, rencillas por el mando y bandidaje a cuenta de quienes se hacían pasar por guerrilleros, pero esto no empaña lo fundamental, que fue la resistencia prolongada de la gran mayoría de la población a los invasores. «La guerra de guerrillas –escribe– arras-

tra de todo, lo bueno y lo malo, y en ocasiones ambas cualidades se entremezclan. Esto ha ocurrido (y ocurre) en las guerrillas de cualquier época y país, desde los partisanos yugoslavos al maquis, Vietnam y los focos guerrilleros latinoamericanos».

En seiscientas páginas de intenso y apasionado trabajo, su autor llega a la conclusión de que la guerrilla española fue algo real, no un mito ni un invento, que supuso una forma de guerrear verdaderamente moderna, y que en la práctica ha experimentado muy poca variación en los últimos dos siglos.

Dos valiosas aportaciones

El octagenario Miguel Artola, catedrático de la Universidad de Salamanca, después de la Autónoma de Madrid, luego, emérito, considerado como uno de los historiadores con mayor influencia en la historiografía española a lo largo del último medio siglo, no ha querido dejar pasar el bicentenario de 1808 sin llevar a cabo su aportación personal. Con tal motivo, ha publicado en Espasa un libro que la misma editorial publicó por primera vez en 1968 y más tarde, en 1989, reeditó en un volumen suyo de la *Historia de España*, que fundó y dirigió Menéndez Pidal. De ese volumen se han extraído las páginas dedicadas a la Guerra de la Independencia y han visto la luz con muy pocos retoques. Después de cuarenta años de su primera aparición, hemos de reconocer que, el interés del contenido de su texto, como obra clásica, sigue siendo incuestionable y su lectura fundamental.

Libro original y distinto de casi todos los recientemente publicados, es, *La Guerra de la Independencia,* de Enrique Martínez Ruiz, catedrático de Historia Moderna de la Universidad Complutense y un profundo conocedor de la historia militar de España. Por este motivo, su trabajo es especialmente útil para quienes deseen conocer la evolución estratégica y táctica de la guerra.

El autor inserta el desarrollo de la contienda en el marco de la dialéctica internacional de España con Francia e Inglaterra, explora los distintos perfiles de la guerra (nacional, popular, convencional, guerrilla) y cómo fue digerida por los distintos países en juego. Sigue el recorrido de la guerra desde Bailén hasta Vitoria,

dedica unas páginas especialmente interesantes al legado de los afrancesados y el del patriotismo constitucional, y finaliza su trabajo haciendo un balance sombrío, por no decir catastrófico, de las consecuencias de la guerra.

DOS PROTAGONISTAS DE 1908**

Si en la década de los setenta del siglo pasado, Juan Mercader Riba nos ofreció la primera biografía equilibrada de José I de España, y en la década de los noventa, Rafael Abella publicó una interesante biografía divulgativa de este personaje, hoy es Manuel Moreno Alonso, profesor de Historia Contemporánea de la Universidad de Sevilla, quien nos presenta la primera biografía completa de este rey escrita por un español.

José Bonaparte, Un rey republicano en el trono de España, viene a arrojar una nueva luz sobre «el rey intruso», pintado a lo largo de los años como rey de copas, borracho, jugador e impresentable. La tradición satírica española ha sido feroz con él; quizás ningún personaje ha alcanzado los niveles de crítica humillante que suscitó José I desde su entrada en España en 1808. Solo el grupo de los afrancesados le apoyó incondicionalmente.

A los doscientos años de iniciarse la Guerra de la Independencia –acontecimiento decisivo en la historia de España y de Europa- la figura de José Napoleón Bonaparte continúa siendo desconocida para una aplastante mayoría, a pesar de que fue en buena medida la figura central de la guerra, una guerra que se hizo por él y contra él. «Cuando se han estudiado tantos y tantos aspectos de aquel conflicto –escribe el profesor Moreno Alonso–, el Rey Intruso solamente aparece como un fantoche o como un personaje meramente circunstancial».

El autor comprende hasta cierto punto que en una guerra nacional y patriótica como fue la Guerra de la Independencia se

---

** Manuel Moreno Alonso: *José Bonaparte. Un rey republicano en el trono de España*, Editorial La Esfera de los Libros, Madrid, 2008, 551 pp.
Memorias de Godoy. *Estudio preliminar y edición de Enrique Rúspoli, Editorial La Esfera de los Libros, Madrid, 2008, 935 pp.*

descalificara por todos los medios al Intruso. Le parece que no es difícil explicar que, durante generaciones, se haya mantenido una imagen inexacta y falsa de aquel hombre, cuya semejanza con la realidad es inexistente. Pero, evidentemente, la imagen de todo punto negativa, que generación tras generación se ha mantenido en la conciencia colectiva de los españoles de una manera pasiva y atávica, cree que es inadmisible a los doscientos años de aquella prodigiosa aventura.

A lo largo de sus páginas, este libro demuestra con rigurosos datos que José I fue el primer convencido de los beneficios de su Constitución para el pueblo, que llegó a entusiasmarse con sus planes de educación o de obras públicas, que quiso conscientemente mejorar la suerte de sus súbditos, que luchó con convencimiento por mantener y guardar la integridad y el honor del reino, que en circunstancias muy difíciles le preocupaban más «las miserias del país» que las operaciones militares y que alimentó ilusiones de pacificar el reino. «Sintiéndose rey de España –afirma el autor–, creyó posible reunir unas nuevas Cortes, poner al día y modificar la Constitución de Bayona e incluso entrar en términos de negociación con las autoridades de Cádiz para llegar a un acuerdo y concluir la paz, para de esta forma establecer la concordia en España».

Para Manuel Moreno Alonso, el mayor de los Bonaparte no fue ningún pelele. A pesar de la influencia arrolladora de Napoleón sobre su hermano, nada más lejos de la realidad que imaginarle como un hombre débil por completo, a quien éste usaba como una marioneta. Muchas veces, por el contrario, José se imponía a su hermano. Discrepaba de él con frecuencia. Discutía. Decía lo que pensaba. Probablemente él era el único a quien Napoleón se lo permitía. Desde luego no fue un adulador complaciente. Lo cierto es que los dos formaban un buen tándem, ya que, para un déspota desconfiado, que de teniente de artillería se iba a convertir directamente en rey, tener un hermano tan diplomático como José era una fortuna. De hecho, para Napoleón fue un punto de referencia constante. Fue su hombre en Roma y en París. Lo sería posteriormente en Nápoles y en Madrid para, después de la derrota, volver a serlo en París.

La presente biografía abarca la totalidad de las etapas de la vida del biografiado, desde su nacimiento en Córcega en 1768 hasta su

muerte en Florencia en 1844, y todas y cada una de las etapas están llenas de interés: su vida en la isla que le vio nacer, su participación en Francia durante los años de la Revolución, su republicanismo incuestionable, su relevancia posterior en el Imperio napoleónico, su reinado de Nápoles o el de España, así como su experiencia democrática en América o su vuelta a Europa después de la Revolución de 1830.

El autor hace especial hincapié en el descubrimiento que su personaje hace de la democracia: «A pesar de la carga revolucionaria –escribe– que lo mismo el término democracia que república van a llevar implícita durante años, los europeos van a descubrir la democracia en América. Lejos de las revoluciones liberales y democráticas que vive Europa después de la era napoleónica, durante su residencia en América José descubrió por sí mismo la realidad de la democracia americana» Fue un descubrimiento personal compartido también por muchos emigrados europeos que creyeron encontrar por vez primera la realidad de lo que debía ser una democracia auténtica, en donde el espíritu igualitario se llevaba hasta el extremo, pues, lejos de todo despotismo, los ciudadanos participaban por igual en las decisiones colectivas.

Del periodo final de la vida de José Bonaparte en Estados Unidos, de su vida de burgués triunfante y de su sueño americano, nos queda un interrogante no aclarado por Moreno Alonso. ¿De dónde provenía su dinero inicial? Una fortuna que le dio de sí para vivir muellemente, para poder contribuir al mantenimiento y apoyo de su hermano exiliado en Santa Elena y para sus intermitentes regresos a Europa.

Faltaba una biografía completa de José Bonaparte, antes y después de ser rey de España, y aquí la tenemos. El autor no se ha desentendido de las circunstancias que le rodearon ni del tiempo que le tocó vivir, una época fundamental de la historia. La vida de este personaje es realmente excepcional por su interés en sí mismo y por sus implicaciones con otros personajes del momento, países, situaciones y acontecimientos en que se vio implicado desde el principio hasta el fin. La figura del primogénito de los Bonaparte llegó a fascinar a media Europa, dado que, participó en la Revolución francesa, se convirtió en diputado, senador, ministro y embajador, primero de la República y después del imperio cre-

ado por su hermano –del que era sucesor-, y finalmente fue coronado por Napoleón como rey de Nápoles, donde se le aceptó como un gran monarca, y en 1808 como rey de España.

El trabajo de Moreno Alonso redime a su protagonista de la hipoteca de rey frustrado de España y, después de dos siglos, le libera de la crítica humillante y de la descalificación.

Protagonista de excepción

Más de cincuenta años después de su última edición por parte de la Biblioteca de Autores Españoles La Esfera de los Libros publica una versión abreviada –en un volumen de más de mil apretadas páginas– de las *Memorias críticas y apologéticas para la historia del reinado del Señor D. Carlos IV de Borbón*, de Manuel Godoy, un documento histórico imprescindible para conocer la situación política previa a la revuelta popular anti-francesa.

El objetivo de Enrique Rúspoli a la hora de llevar a cabo esta nueva edición de las *Memorias* (las anteriores están completamente agotadas) es mostrar los antecedentes de la Guerra de la Independencia y, para ello, es enormemente esclarecedor el pulso continuo entre Godoy y Napoleón. Por esta razón, además de a exigencias editoriales de espacio, se ha eliminado la primera parte, correspondiente al mandato de Godoy como primer secretario de Estado, excepto algunos capítulos completos que el autor ha considerado imprescindibles para la comprensión del personaje y del periodo posterior.

La *Memorias* de Manuel Godoy comenzaron a publicarse por entregas periódicas en 1836 y no terminaron de salir en su totalidad hasta abril de 1842. La razón de tal inusual tardanza la expone el Príncipe de la Paz en el primer capítulo, como consecuencia a la petición hecha por Carlos IV de no escribir nada en descargo propio ni de los reyes, no sólo en vida de éstos, sino incluso de la del mismo Fernando VII, causa de todos sus males y su enemigo encarnizado.

En un interesante y bien documentado estudio preliminar, Rúspoli nos recuerda que a pesar de la corriente favorable que produjeron la primera publicación de estas *Memorias*, al cabo de

unos años, coincidentes con la Primera República, se volvió por conveniencias políticas y económicas a la versión oficial inicial, que, salvo escasas excepciones como la de Pérez de Guzmán a comienzos del siglo XX y la del parlamentario Osorio y Gallardo, junto a la de Izquierdo Hernández, perduró hasta que Carlos Seco Serrano publicó una nueva edición. El presente trabajo está basado en el de Seco Serrano de 1965. Enrique Rúspoli afirma que en la actualidad la mayoría de los historiadores ha intentado romper con los estereotipos y comparten en líneas generales una visión reivindicativa de la labor de Godoy. Para demostrarlo cita las numerosas ponencias del Congreso Internacional Manuel Godoy (1767-1851) celebrado en 2001, y las posteriores biografías de Emilio Parra (2002), José Belmonte y Pilar Leseduarte (2004), sin olvidar la suya propia (2004).

Estas memorias representan el testimonio único de un protagonista de excepción, quien nos acerca a los años cruciales anteriores a la invasión napoleónica. Se trata de un texto imprescindible para comprender los antecedentes que condujeron al largo y cruento conflicto en el que el Príncipe de la Paz traza la historia de su gobierno como primer secretario de Estado –verdadero gobernante del reino–, entre noviembre de 1792 y marzo de 1798, y después de su mandato indirecto como Generalísimo de las armas de Mar y Tierra desde octubre de 1801 hasta marzo de 1808, cuando fue apartado del poder durante el motín de Aranjuez. Es el relato de su lucha por mantener el país intacto ante la agresión del Reino Unido y la Francia de Napoleón en una época convulsa; además de un intento de reivindicar su papel de gobernante ilustrado y su importancia en la historia de España.

Pero si los textos de Godoy tienen un gran valor por sí mismos, no queremos dejar de señalar aquí que, el riguroso y ameno trabajo de introducción realizado por Enrique Rúspoli va a conseguir que muchos potenciales lectores se animen a la lectura de estas más de mil páginas elaboradas muy al gusto decimonónico y que, por tanto, pueden parecer retóricas, reiterativas y algo farragosas para la sensibilidad actual. Godoyista convencido, Rúspoli nos habla de un Godoy hábil y resistente, envidiado y difamado, regeneracionista y humanitario, déspota ilustrado, siempre leal a los reyes, historiador coherente y político lúcido. Su estudio pre-

liminar finaliza con la abdicación de Carlos IV. «Una camarilla de irresponsables consejeros del príncipe de Asturias –escribe– hacía añicos la continuidad histórica de la monarquía, despojando un hijo a su padre de la corona que poseía legítimamente». «El pueblo –añade– secundó con aclamaciones lo que se había fraguado en palacio, pero en realidad no fue un motín popular, sino un golpe de Estado encabezado por el príncipe de Asturias y la alta nobleza».

Para el autor de este estudio, a partir de entonces, y durante décadas, el solar hispano fue escenario de una catástrofe tras otra. Así nos lo transmite, citando textualmente las palabras de un atormentado Godoy: «Aquel trastorno horrible fue la ruina de la España para muchos años. De allí, cual de un gran dique derruido, fue la entrada impetuosa de un océano de desgracias, de plagas, de trabajos y de calamidades inauditas sobre el grandioso imperio de la España, de acá y de allende de los mares, sin alcanzar ningún lamento, ningún ruego, para aplacar al cielo retirado de la patria en los dos mundos».

Con este panorama desolador termina también la actuación política del Príncipe de la Paz y empieza el larguísimo periodo de cuarenta y tres años de penalidades que finalizaron sólo con su muerte en la miseria parisina. Pasó más de la mitad de su vida en el destierro, pues abandonó España con cuarenta años y murió en París a los ochenta y cuatro. Con la patria dejó atrás todas sus riquezas y títulos, ya que la primera medida del rey Fernando VII fue la confiscación de todos sus bienes.

Ante el sólido, consistente y rotundo godoyismo del autor de esta nueva y valiosa edición de las memorias de Godoy, los menos godoyistas y, sobre todo, los antigodoyistas se plantean diversas preguntas que no tienen fácil respuesta, tales como: ¿Al redactar su texto, priorizó el Príncipe de la Paz la defensa de los reyes sobre la suya propia? ¿Los juicios que hace sobre Napoleón, habrían sido los mismos que hubiera hecho en 1808? ¿Por qué Napoleón le adjudicó una parte de Portugal, concretamente el Algarve, en el reparto de Fontainebleau? ¿Son creíbles los rechazos que tuvo que vencer para llevar a Jovellanos al gobierno? ¿A qué se debió su clara falta de valor en Aranjuez? ¿Por qué no habla prácticamente nada de la guerra en el exilio? ¿A la hora de

publicar sus memorias, no juega Godoy con ventaja ya que todos sus enemigos están ya muertos?

Pero, a pesar de tanto interrogante, no cabe la menor duda de que esta nueva y cuidada edición que comentamos, es lectura fundamental para el conocimiento de nuestro pasado, ya que se trata del testimonio único de un protagonista de excepción

La lectura como pasión razonada

Milagros Sánchez Arnosi

De eso se trata es una emocionada continuación de *Efectos personales*, dos volúmenes que son ejemplo de la agudeza ensayística de Juan Villoro (Ciudad de México, 1956), libros que al tener en común originarse en la lectura, son obras escritas desde la escritura. Estamos, por tanto, ante un libro escrito por un lector y es que, quizás, Villoro sea por este orden: lector, escritor, narrador y ensayista. La cuidada selección de sus ensayos literarios, realizada por el autor de *El testigo*, dispersos en periódicos y revistas, abarca desde el siglo XVII al XX para centrarse en perfiles desmesurados y controvertidos como Casanova, Cervantes, Klaus Mann, Lowry, Hemingway, Borges... La originalidad de la recopilación parte del título elegido que, como explica el autor, proviene de la traducción realizada por Tomás Segovia del verso pronunciado por Hamlet: *Ser o no ser, de eso se trata*, un verso mucho más natural y fluido al oído hispano que las habituales *He ahí el la cuestión* o *el dilema*; continúa con el concepto que del género –del que se confiesa declarado consumidor– expone Villoro al considerarlo «una forma de ejercer la traducción», una forma de conversar con el lector lo que permite «la intervención de otros autores que van integrando una especie de tertulia». Villoro procede como sagaz guía literario «con la destreza para ofrecer, de manera alternada, rarezas para el viajero frecuente y hospitalidad para el recién llegado». Villoro, por ser, sobre todo, narrador convierte estos ensayos en relatos amenos, en los que las anécdotas se suceden como si de una novela se tratase, muy cercanos a la emo-

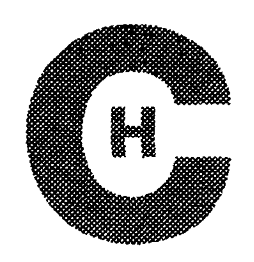
---

Juan Villoro: *De eso se trata. Ensayos literarios*, Editorial Anagrama, Barcelona, 2008.

ción, desnudándolos del frío análisis con el fin de transmitir el placer que le produjo leer a un determinado escritor. Por tanto, Villoro procede como intermediario con un único fin: suscitar el deseo de leer a los autores comentados, «de compartir un hecho estético», acercándose a él con naturalidad, sin afanes eruditos, guiado sólo por el deseo de compartir admiraciones literarias personales, volviendo próximo lo lejano, fácil lo arduo y estableciendo conexiones y sugerencias sutiles e inesperadas. Libro gozoso que al reflejar los gustos, predilecciones (por ejemplo, por el siglo XVIII, quizás porque Villoro tradujo del alemán los aforismos de Lichtenberg; o Chejov y Onetti, por la influencia ejercida sobre él), las iras, las incapacidades y los desencantos de un lector, se convierte en una autobiografía indirecta ya que como sostiene este ensayista: «Cada lector ve en un libro algo que lleva adentro».

Un viaje a través de la literatura, lleno de pasiones razonadas que busca, también, explorar a escritores para saber cómo poder escribir los propios libros» C

Cuadernos Hispanoamericanos



Boletín de suscripción

DON

CON RESIDENCIA EN

CALLE DE , NUM

SE SUSCRIBE A LA REVISTA **Cuadernos Hispanoamericanos** POR EL TIEMPO DE

A PARTIR DEL NÚMERO,

CUYO IMPORTE DE

SE COMPROMETE A PAGAR MEDIANTE TALÓN BANCARIO A NOMBRE DE **Cuadernos Hispanoamericanos.**

....................DE .... DE 2007

El suscriptor

REMÍTASE LA REVISTA A LA SIGUIENTE DIRECCIÓN

Precios de suscripción

		Euros
España	Un año (doce números)	52 €
	Ejemplar suelto	5 €

		Correo ordinario	*Correo aéreo*
Europa	Un año	109 €	151 €
	Ejemplar suelto	10 €	13 €
Iberoamérica	Un año	90 $	150 $
	Ejemplar suelto	8,5 $	14 $
USA	Un año	100 $	170 $
	Ejemplar suelto	9 $	15 $
Asia	Un año	105 $	200 $
	Ejemplar suelto	9,5 $	16 $

Pedidos y correspondencia: Administración de Cuadernos Hispanoamericanos. Agencia Española de Cooperación Internacional. Avda. de los Reyes Católicos, 4. Ciudad Universitaria. Madrid. España. Teléfono: 91 583 83 96


H


MINISTERIO
DE ASUNTOS EXTERIORES
Y DE COOPERACIÓN


aecid


9 771131 643008


00702

5 euros